

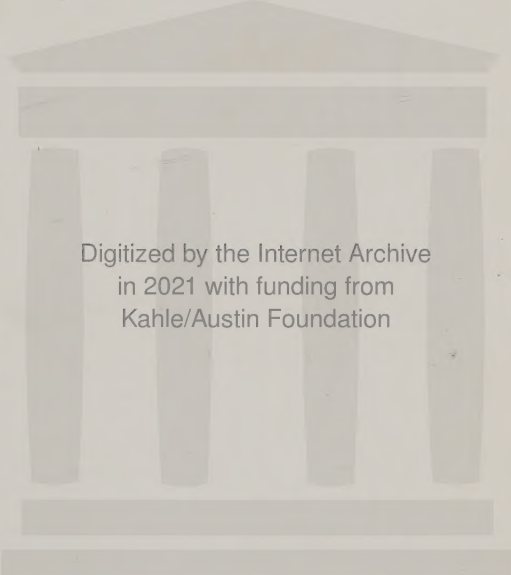
UVIC - McPHERSON



3 2775 90429953 3



UNIVERSITY
OF VICTORIA
LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2021 with funding from
Kahle/Austin Foundation

ENTRETIENS AVEC
PAUL VALÉRY

DU MÊME AUTEUR :

LA JEUNE POÉSIE FRANÇAISE (1917), Crès, éditeur,
épuisé.

AMOUR PERDU, Collection Ariste (1918), Crès,
éditeur, *épuisé.*

LE MÉPRIS SAUVEUR, Essais (1919), La Connaissance, éditeur, *épuisé.*

UNE HEURE AVEC... Première série, (N. R. F.)

UNE HEURE AVEC... Deuxième série, (N. R. F.)

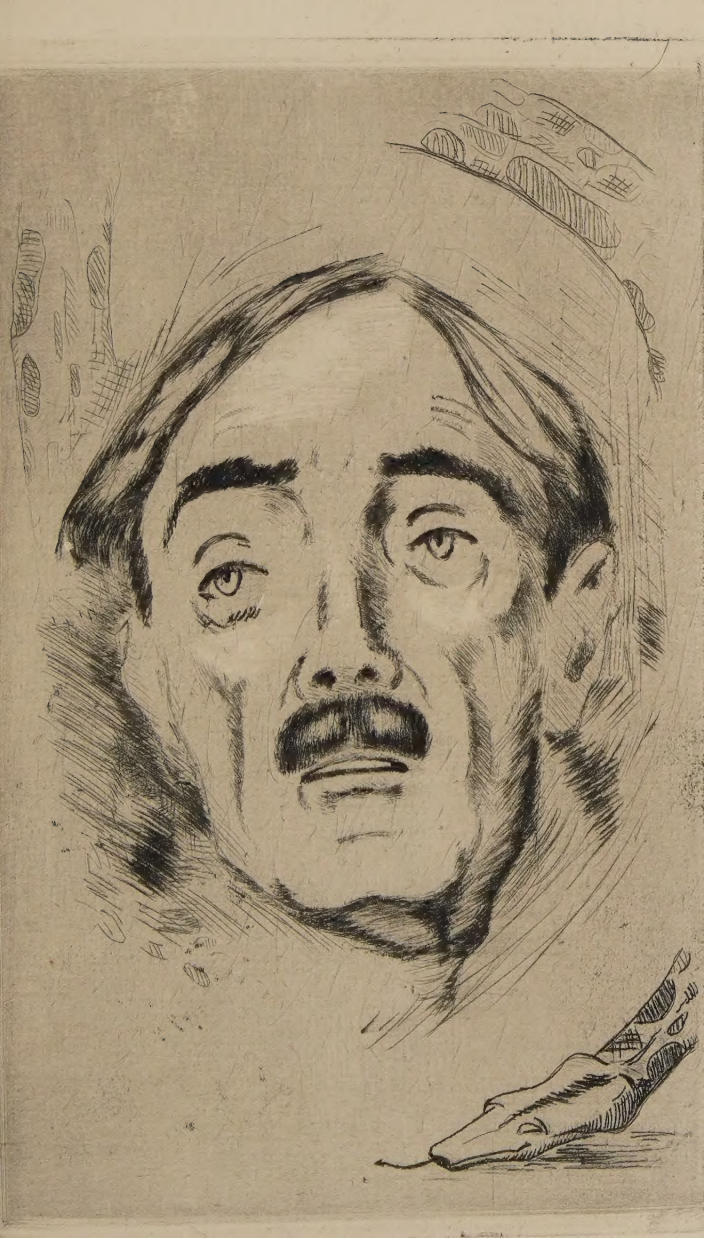
UNE HEURE AVEC... Troisième série, (N. R. F.)

LA POÉSIE DANS NOS POÈTES. Les amis d'Edouard
n° 56.

A PARAÎTRE :

PAUL CLAUDEL, Entretiens et Commentaires.

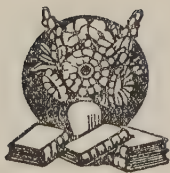
TOUS DROITS DE REPRODUCTION RÉSERVÉS POUR
TOUS PAYS. COPYRIGHT BY "LE LIVRE", PARIS, 1926



FRÉDÉRIC LEFÈVRE

ENTRETIENS AVEC
PAUL VALÉRY

PRÉCÉDÉS D'UNE PRÉFACE DE
HENRI BREMOND, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE



“LE LIVRE”

ÉMILE CHAMONTIN, DIRECTEUR
9, RUE COËTLOGON, PARIS VI^e

1926

UNIVERSITY OF VICTORIA
LIBRARY
Victoria, B. C.

Il a été tiré à part de cette édition originale des

ENTRETIENS AVEC PAUL VALÉRY

70 exemplaires sur velin de cuve des Papeteries du Marais “ *Violettes de Parme* ” numérotés de 1 à 70 ; 200 exemplaires sur Hollande Van Gelder Zonen, numérotés de 71 à 270 et 1100 exemplaires sur velin de pur fil Bright White, numérotés de 271 à 1370. Il a été tiré en outre 50 exemplaires sur velin de Madagascar, Lafuma-Navarre, numérotés de I à L souscrits par M. Édouard Champion, pour la “ Société des Médecins Bibliophiles ” et “ Les Bibliophiles du Palais ” et 50 exemplaires de Collaborateurs Hors-Commerce, sur divers papiers marqués de A à AX. Il a été tiré enfin 25 exemplaires sur Chine, réservés à M. Paul Valéry, marqués VA à VY. Tous ces exemplaires contiennent un portrait inédit de Paul Valéry, dessiné et gravé à l'eau forte par Jean Texcier et tiré par Xavier Havermans.

EXEMPLAIRE N^o 1235

A

M. PAUL HAZARD

Professeur au Collège de France

PRÉFACE



HEUREUX Valéry dont le nom reste associé à la notion de *Poésie pure* ! Il ose s'en plaindre, l'ingrat ! comme on le verra plus loin dans un de ses entretiens avec Frédéric Lefèvre. Ainsi fait peut-être Aristote, aux Champs-Élysées, lorsque une ombre importune pense, l'attendrir en lui parlant des trois unités. Chez Valéry, du reste, on comprend mieux cet ennui. *Poésie pure* est un terme assez équivoque et que nous ne prenons pas tous au sens valéryen. Qu'importe ! dans « *poésie pure* » il y a « *poésie* ». N'est-il pas beau que ces magiques syllabes se posent d'elles-mêmes, se fixent sur le nom d'un homme qui écrit de si belle prose. Pour moi, si les convenances me l'eussent permis, j'aurais volontiers intitulé ma lecture académique de l'autre

jour sur la Poésie pure : un quart d'heure avec M. Paul Valéry. C'est qu'en effet l'étincelle m'est venue de lui ; non pas précisément de la Jeune et ténébreuse Parque, mais de la petite somme éblouissante qui sert de préface aux poésies de M. Lucien Fabre. C'était l'époque lointaine où florissait la Minerve française, laquelle mourut littéralement d'épouvante ... Maurice Allem ne l'aura pas oublié ... quand je lui proposai une série d'articles qui aurait eu pour titre : De Virgile à Paul Valéry. Pourquoi Virgile ? Parce qu'il n'y a pas de poème didactique comparable aux Géorgiques. Pourquoi Valéry ? Parce que sa préface m'avait fait comprendre que, s'il peut y avoir des poètes et des poèmes didactiques, l'idée même de poésie didactique est un monstre, une absurdité. Eh ! sans doute, Poe, Baudelaire et Mallarmé auraient pu, bien avant lui, auraient dû nous rendre le même service, eux qui ont assez vivement réalisé et clairement publié le néant de toute doctrine qui demande à la raison le secret de la poésie. Mais,

pour une cause ou pour une autre, j'hésitais encore à pousser la leçon de ces maîtres jusqu'à ses dernières conséquences. Peut-être nous manquait-il une de ces formules sur le plein sens desquelles nul ne peut se méprendre. Valéry, mathématicien pittoresque, a justement le don de ces décisives formules. La suprême chiquenaude, c'est lui qui l'a donnée, et nous vîmes tomber en miettes le morne lutrin de la Poésie-Raison. Laissons les derniers sacristains de l'ancien culte se disputer ces débris. Le poète, chez Valéry, se trouve-t-il toujours d'accord avec le théoricien? S'est-il aventuré parfois à relever de sa main droite l'idole qu'avait renversée le petit doigt de sa main gauche? On l'a cru, il l'a cru et voulu peut-être, car tout homme est pervers. Pour moi, je ne le crois pas, ou ne le crois qu'à moitié. Mais enfin, si haut que je le place, je ne reconnais pas à Valéry le pouvoir de ressusciter les morts.

Cette préface — réimprimée dans Variété — n'est d'ailleurs qu'un épisode

dans la carrière prestigieuse, si pleine et pourtant si discrète, si avare même en quelque sorte, de cet écrivain qu'admire avec nous la Société Littéraire des Nations : Oxford, Cambridge, Bologne, Heidelberg, La Haye, Salamanque, Bruxelles.

Depuis déjà plusieurs années, on ne feuillette pas les revues de langue étrangère sans y rencontrer le nom de Paul Valéry, comme aussi bien le nom de Claudel. Qui ne sait, du reste, que, pour certaines plaquettes de Valéry, introuvables chez nous, il nous faut recourir à des traductions anglaises ou allemandes ? Quelle joie, pour nous, et quelle fierté de voir la France représentée au delà de nos frontières par des écrivains, non pas seulement d'un mérite aussi transparent, mais d'une aussi rare noblesse. Ils ne seront jamais de ceux qui nous font rougir pour notre pays quand nous passons, dans les rues de Londres ou de Rome, devant les étalages des libraires. Talent ou génie ? Eh ! c'est déjà très bien qu'à leur sujet la question se pose ! Nous répondrons dans quelque deux siècles.

Jadis, pour les louer, il fallait un peu de courage, narguer le respect humain. Aujourd'hui, l'unanimité est faite. *Securus judicat orbis litteratorum*. On trouvera des preuves éclatantes de ce consensus dans la troisième série des *Une heure avec...* « Gare au snobisme ! murmure-t-on de deux ou trois côtés, nous vous pardonnerions jusqu'à Mallarmé, mais pas Valéry. » L'un est mort, l'autre vivant, c'est la différence. Jules Renard écrivait dans son journal : « Un instant, supposez-le mort, et vous verrez s'il n'a pas de talent. » Snob est bientôt dit, mais prenez garde qu'il y a des snobs pour tous les ismes, le classicisme compris ; des snobs dans le cortège de toutes les gloires. Combien de snobs authentiques, parmi les milliers de Français qui, l'an dernier, se réveillèrent fous de Ronsard ! Racine a les siens, hélas ! et Bossuet, et Virgile, comme Claudel et Valéry. Il y a trente ans, notre première ferveur barrésienne provoquait, du même côté, les mêmes sourires. J'entends encore la longue hésitation, d'ailleurs toute

consciencieuse, assez pathétique, de tel académicien qui ne pouvait se décider à voter pour l'auteur de l'Homme Libre. Un des plus beaux sermons de Newman exalte the Ventures of Faith, (les aventures de la foi) le coup de barre donné malgré tout, les chances d'erreur bravement défiées. Eh bien ! l'adhésion délibérée, chaleureuse, enthousiaste que nous donnons à l'écrivain vivant que l'éternité n'a pas encore changé en lui-même a quelque chose de cet acte de foi, de cette aventure. Nous bravons le risque.

Après tout, on n'est jamais sûr. Peut-être la postérité, si elle s'occupe de ces riens, s'amusera-t-elle de notre candeur éblouie. Eh ! que pensera-t-elle de ces frileux qui, s'étant fait une consigne de ne jamais saluer l'aurore — crainte des courants d'air ou de l'humidité — finissent par ne pas voir le soleil, même en plein midi ?

Il est vrai que ces hommes exceptionnels nous étonnent d'abord, nous irritent même parfois. Résistance inévitable et que menace d'exaspérer la troupe ex-

citée des snobs et des imitateurs qu'ils traînent après eux dans le fourgon aux bagages. Parmi ceux qui ont aujourd'hui — ou qui auraient, hélas ! cinquante ans, prenez les plus grands : Madame de Noailles, Jammes, Péguy, Proust, Claudel, Valéry ; pas un qui, à tort ou à raison, ne gêne par certains côtés les sexagénaires, les retraités, moi, par exemple — nous qui entendons bien rester fidèles aux maîtres de la génération précédente ; aux grands trois, pour ne compter que les Morts : France, Loti, Barrès... et aux maîtres de tous les temps. Les imperfections que l'on a l'obligeance de nous signaler dans l'œuvre, fatalement mêlée, de ces « jeunes », mais elle nous sautent aux yeux. Qu'importe, si notre enthousiasme tient bon ? Ainsi, pour ne parler que de Valéry, je sais tel poème de lui que je ne veux plus relire, tel autre, d'ailleurs splendide, mais dont je laisse tomber quelques strophes. Ses proses même, il m'arrive de ne les comprendre qu'à moitié. Elles ne sont pas obscures, mais la curiosité de Valéry, ardente, inquiète et vaga-

bonde, bouleverse et renouvelle les problèmes où elle se joue. Ou plutôt elle crée de nouveaux problèmes. Ainsi, pour ses essais de haute littérature. L'exquis y domine, et le profond, et le neuf, mais j'y flaire parfois des hérésies troublantes. Quand j'ai le plaisir de rencontrer Valéry, au bout de trois minutes, nous nous prenons aux cheveux ; on est obligé de nous séparer. Mais le plaisir de se mesurer avec cette merveilleuse intelligence ! Avant que j'aie parlé, il m'a deviné ; ce que je dis confusément, il le reprend, il me le fait comprendre à moi-même « Encore une fois, je le trouve grand. ».



Pour bien des raisons dont la première est que Paul Valéry me dépasse autant qu'il m'enchanté, je ne puis songer à donner ici que des hints, comme parlent les Anglais. Ce mot très expressif nous manque fâcheusement. « Suggestion », « insinuation » le traduisent mal : ils impliquent une pleine certitude ou un peu

d'astuce chez celui qui suggère ou qui insinue, une docilité aveugle et inerte chez le patient. Celui qui donne des hints souvent ne sait pas lui-même où il veut conduire, ou bien il n'est pas sûr d'avoir pris le bon chemin. Mettons : points d'interrogation, semences d'idées ou amorces, indications tâtonnantes, battues rapides avec la chance avouée du buisson creux... une lanterne sourde, balancée maladroitement, braquée au petit bonheur, dans les galeries obscures où se cache le trésor.

Appliquons-lui ce qu'il a écrit de son Léonard : « Il abandonne les débris d'on ne sait quels grands jeux ».

Entendez par ces débris tout ce qu'il a publié jusqu'ici : éclats d'une planète lointaine ou d'un invisible diamant. Lais-sant à d'autres, à Thibaudet, à P. Lièvre, à notre Frédéric Lefèvre, la critique minutieuse, hostile ou fervente, de ces fragments, j'essaierai d'imaginer les « grands jeux »

intérieurs que de tels débris nous révèlent et tout ensemble nous dérobent.



« Grands jeux », mais dramatiques. « Un désastre obscur » les menace constamment. C'est le drame assez fréquent dans l'ordre religieux, beaucoup plus rare chez les poètes, du croyant, qui coupe une à une les racines toujours renaissantes de sa foi — Scherer, par exemple — ; du poète né, qui veut tuer en soi le poète, et qui, pour notre bonheur, ne réussit jamais qu'imparfaitement dans ses tentatives de suicide. Car Valéry est poète, il l'est essentiellement, même, sinon surtout, dans sa prose. Semblable, qu'il me pardonne, à ses frères inspirés, bien qu'il raille l'inspiration. Valéry ou le poète malgré lui : ces deux mots dégageant, me semble-t-il, son originalité la plus rare et la plus profonde. C'est par là qu'il nous gêne et qu'il nous séduit. Bizarre prestige, composé de deux éléments qui s'enchevêtrent l'un dans l'autre :

la perversité du poète qui se renie ; la splendeur de l'auréole qu'il ne parvient pas à éteindre.



Avec cela, entouré de mauvais anges : la plupart de ses critiques et de ses fidèles, qui l'entretiennent dans ses idées de suicide. Albert Thibaudet, entre autres, l'interprète le plus brillant, mais aussi le plus troublant de l'œuvre valéryenne (1). Ecoutez-le, essayant de paralyser le bon ange que je suis :

« Il est entendu que Valéry est un poète, un grand poète... Les meilleurs esprits réalisent Valéry en ce mot, prononcé avec toute la ferveur et toute la plénitude qu'il appelle du cœur : le Poète.

« Effet, en partie, d'imagination. Que Valéry soit un grand poète, nous le savons... Mais cette poésie n'est pas née en lui directement, impé-

(1) Troublant par endroits, car, bien souvent il dit, et le mieux du monde, tout ce que nous allons dire.

rieusement, comme une exigence de vocation poétique. Il y a les poètes, qui savent faire des vers, parce qu'ils sont poètes ; et il y a les poètes qui sont poètes parce qu'ils savent faire des vers. On mettrait Lamartine, Hugo, M^{me} de Noailles parmi les premiers ; Racine nous fournirait le type achevé des seconds. Et c'est parmi ces seconds qu'il faut ranger Valéry... On ne voit en lui aucune nécessité qui le contraigne à être expressément poète. S'il fait des vers... c'est tout simplement qu'il connaît la langue des vers mieux que les autres langues. Mais ce qu'il avait à dire, on l'imagine aussi bien déployé sur d'autres registres, tels que la prose, le roman, la philosophie... »

Tout en l'admirant, car pour moi, je l'admire fort, on sent bien que Thibaudet nous mène aux abîmes. Mais comment le réfuter en deux mots, le réfuter, dis-je, sans rien perdre des précieuses réflexions qu'il suggère ? Le plus simple est de lui refuser catégoriquement sa distinction

entre les deux classes de poètes, ou encore de retourner cette distinction contre lui. Cramponnons-nous à l'axiome sauveur : poeta nascitur, non fit. On est poète dès le berceau, bien avant d'avoir étudié l'art des vers, ou on ne le sera jamais; on l'est inévitablement et par suite d'une vocation qui se confond avec le plus intime de l'être : don premier, don de nature auquel ne saurait suppléer la connaissance des techniques. Thibaudet ne confondrait-il pas deux choses fort différentes : l'expérience poétique première ou la poésie intérieure, et la poésie exprimée ; le poète en état de poésie, et le poème ? Il ne faut pas oublier, non plus que, dans le passage de l'intérieur à l'extérieur, de l'expérience poétique aux vers qu'elle inspire, la poésie perd fatalement sa virginité native. Pour se produire au dehors, elle a nécessairement recours à des intermédiaires impurs, prosaïques, des idées, des sentiments, des images. Ces éléments, bien que la poésie les élève jusqu'à elle, les rendant par là poétiques, elle ne les dispute à la prose

qu'aussi longtemps qu'ils demeurent emprisonnés dans l'enceinte du vers. Ce que Valéry « avait à dire, pense Thibaudet, on l'imagine aussi bien déployé sur d'autres registres, tels que la prose, le roman... ». Oui, si l'on veut, mais cela est vrai de tous les poètes, de Hugo, de Lamartine, de M^{me} de Noailles elle-même. Ce transfert d'une fleur vivante dans les herbiers de la prose, on peut l'imaginer de presque tous les poèmes. Je me charge d'insérer dans un sermon toute la substance intellectuelle et sentimentale du Crucifix ; dans un roman, tout ce que le Lac, non pas « avait à dire », mais se trouve dire en effet à qui le lit prosaïquement. Le Crucifix devenu sermon, ce n'est plus du tout le Crucifix. J'insiste, car il y va de tout. L'équivoque se blottit, sinistre, mortelle, désespérément prosaïque dans ces mots : « Ce qu'il avait à dire ». En vérité, la poésie n'a jamais rien à dire ; elle ne dit jamais rien. Tout ce qui n'est pas indicible, la prose le dit, et parfaitement.

Valéry, écrit encore Thibaudet, a « ac-

cepté le silence ». Magnifique formule, mais à double et triple sens. Accepter, provoquer même le silence des voix intérieures, ou, en d'autres termes, tordre le cou à l'inspiration ; cela est affreux ; accepter de ne pas traduire en vers cette inspiration, c'est, au contraire, le plus bel hommage que l'on puisse rendre à la poésie. Plus on est poète, plus on résiste aisément à la tentation de faire des vers, parce que, plus on est poète, plus on a en horreur ces impuretés, ces prosaïsmes que toute expression poétique entraîne fatalement après elle, les idées, les images, les sentiments. « Mes vrais vers ne seront pas lus », gémit Sully Prudhomme ; eh ! si cela est exact, et dans la mesure où cela est exact, tant pis pour vous ! C'est que vous ignorez votre métier. Dites plutôt : mes vers les plus achevés ne donneront jamais qu'une image cruellement incomplète, inévitablement fausse de la poésie qui est en moi. « Il a accepté le silence, continue Thibaudet, aussi volontiers et aussi naturellement que Racine après Phèdre... Aucun démon ne

l'obligeait à parler ». Encore une heureuse formule — il n'en a pas d'autres — mais par où l'on voit que Thibaudet est encore mal renseigné sur la hiérarchie des démons. Il en est de deux sortes dans le monde des poètes : Il y a le démon du silence — et c'est l'inspiration elle-même ; il y a le démon du vers : celui-ci, bavard divin ou diabolique tour à tour, le singe, et plus encore le bourreau de celui-là. Caliban près d'Ariel en extase. Il veut, bon gré mal gré, s'unir au concert qu'il devine et qu'il n'entend pas ; il crie, il frappe son épais tambourin ; il fait tant de bruit que les invisibles musiciens s'évanouissent. Dans le poème le moins impur, la poésie est d'Ariel, les mots sont de Caliban. Est-ce pour cela que Racine a renoncé au théâtre ? Peut-être ; mais c'est assurément pour cela qu'une heure vient où les grands mystiques ne peuvent plus que se taire.

« Ordinairement, je ne prie pas Dieu, écrit une de nos contemplatives françaises, je ne fais que lui adhérer... Je suis réduite à m'expliquer par

le mot : oui. Toutefois, il arrive souvent que ce mot, pour n'être pas assez simple ni assez court, ne me contente plus. Je cherche donc une parole abrégée, qui puisse mieux énoncer la grandeur de cet Etre infiniment adorable et mon extrême anéantissement devant lui ; mais je n'en trouve point ; tellement que je demeure dans un bégaiement muet. » (1)

La poésie pure est silence, comme la mystique. Nombre de vrais poètes parlent néanmoins, ou bégaiant, comme nombre de mystiques. Bienheureuse contradiction, ou plutôt bienheureux compromis et fissure maladroite par où nous est entr'ouvert le royaume de l'Esprit. Chacun des deux démons que nous avons dits sacrifie à l'autre quelque chose de ses propres exigences. D'où ce composé paradoxal que tout poème nous présente, ce mélange de pur et d'impur, où la prose et la poésie ont également le droit de se reconnaître. « Ce poème est à moi, dira

(1) Histoire littéraire du sentiment religieux. Les Mystiques du Silence, T. VI, p. 336.

la prose, l'analyse n'y retrouvera jamais que des éléments qui m'appartiennent, des idées, des images, des sentiments. »

— Il y a autre chose, répondra la poésie, mais qui vous échappe fatalement, puisque ce quelque chose est inexprimé. Sous le bruit des mots de la prose, une oreille poétique entendra les musiques du silence. Oh ! n'essayez pas de comprendre ! C'est notre mystère. S'il ne vous paraissait pas absurde, vous ne seriez plus la prose. Ces idées, ces images, ces sentiments, tout ce que vous croyez que le poète « avait à dire », tout cela, pour le poète, est encore silence. Da poetam, et sentiet quod dico. Revenons à Valéry.



« Il accepte le silence » oui, sans doute. Et voilà pourquoi nous l'exaltons, pourquoi nous tâchons à le sauver de lui-même. Mais, il l'accepte parfois d'un cœur révolté, comme un prisonnier ses chaînes. C'est bien toujours le conflit entre les deux démons, mais poussé chez

Valéry, jusqu'aux suprêmes horreurs. Les autres inspirés, quand ils veulent traduire vaille que vaille leur inspiration, sont bien obligés de se résigner à l'impur. Valéry est tenté d'adorer l'impur. Il l'avoue, du reste, le malheureux ! et presque sans rougir, dans la préface, heureusement rarissime, qu'il a écrite pour la seconde traduction anglaise de la Soirée avec Monsieur Teste :

« J'étais affecté du mal aigu de la précision, je tendais à l'extrême du désir insensé de comprendre.. »

« Mal » et folie : il le sait donc bien, mais il se complaît dans ce crime fou !

« Je suspectais la littérature (parbleu !) et jusqu'aux travaux assez précis de la poésie ».

L'art est toujours précis : la précision la plus savante et rigide, au service de l'imprécis. Vous entendez bien que ce qui lui rend les techniques suspectes, c'est l'ineffable, c'est la poésie qui, par elles, tâchent de s'épanouir.

« On sait bien, par exemple, que les

conditions de la lecture littéraire sont incompatibles avec une précision excessive du langage. »

Le langage est précis, ou il devient verbiage. Le langage poétique aussi bien que l'autre. Mais il a ceci de particulier, de divin que sa précision elle-même a pour but unique d'ouvrir, aussi grandes que possible, les portes du mystère. Précision, honteuse de soi, inquiète, bégayante, opposée à la précision satisfaite, triomphante, définitive de la prose. La lecture poétique commence au point précis où s'achèverait la lecture prosaïque.

« L'intellect volontiers exigerait du langage commun des perfections et des puretés qui ne sont pas en sa puissance... Je rejetais non seulement les Lettres, mais encore la Philosophie presque tout entière parmi les Choses Vagues et les Choses Impures auxquelles je me refusais de tout mon cœur... J'étais fort de mon désir infini de netteté. »

C'est ici la tentation à son paroxysme ; le « grand refus » du don poétique sur le

point d'être consommé ; l' « Intellect » narguant la fine pointe de l'âme ; la prose elle-même bafouée comme encore trop semblable à la poésie. Valéry accepte le silence, il se tait parce que la parole humaine, et même celle des philosophes, n'atteint pas à cette clarté définitive, à cette précision absolue où il voit le Souverain Bien ; le poète, au contraire, se tait, ou, du moins, incline au silence, parce que les mortelles précisions de la parole humaine réduisent, déforment, limitent, dégradent les réalités mystérieuses, indéfinissables que l'inspiration lui a permis d'entrevoir, de sentir, de toucher presque. Pour le poète, la prose est impure parce qu'elle est trop précise ; pour Valéry, parce qu'elle ne l'est pas assez. Non, je ne crois pas qu'on puisse imaginer d'opposition plus tragique, ni en apparence plus irréductible entre un vrai poète et la poésie. Du fond de l'abîme où il vient, sous nos yeux, de rouler avec son ami, M. Teste, qui le sauvera ?



Etudiée en elle-même, la prose de Valéry, — « une des plus parfaites que depuis longtemps on ait pu lire » (1), nous permet, elle aussi, d'entrevoir ces « grands jeux » intérieurs que je tâche lourdement de reconstruire. En elle se reflète, se cristallise, sans toutefois se figer, le drame que nous avons dit de l'inspiration toujours reniée et raillée, toujours victorieuse. C'est la prose d'un Fontenelle, qui aurait des sens, qui serait poète. Fontenelle poète, autant dire, penserez-vous, un cercle carré; mais les cercles carrés ne sont impossibles que dans l'abstrait. La poésie elle-même — cette non-raison, plus raisonnable que la raison, n'est-elle pas un cercle carré?

Prose de poète; donc brouillée avec l'éloquence. La poésie ne s'interdit pas de penser, mais elle ne saurait prendre au solennel l'acte de penser. Des idées, tant

(1) Louis Aguértant, *Les Dialogues de Paul Valéry* — Revue critique des idées et des livres, 25 Août 1923. Article délicieux, l'un des meilleurs qui aient été publiés sur Valéry.

qu'on voudra, beaucoup plus qu'on ne voudrait, qu'on n'en pourrait suivre, mais jetées d'une main aussi indifférente que généreuse : les sequins et les perles dans les Mille et une Nuits. La prose, quand, par bonheur, elle a trouvé quelque chose qui ressemble à une idée, on dirait qu'elle n'en croit pas ses yeux, tant elle s'époumonne à crier cet événement, tant elle se travaille à l'exploiter. Ses maîtres, Cicéron et Quintilien, lui ont appris les rites de ce manège piétinant. « Retournez de vingt façons une seule et même pensée — verset soepe multis modis eamdem et unam rem; agrippez-vous, collez-vous, installez-vous : un bail à l'anglaise pour 99 ans : haereat in eadem sententia, comme le scarabée dans la rose. Autre image qui leur sourit : la prose, une planteuse de clous. Le poète, au contraire, disait Newman, des plus belles idées, il fait peu de cas ; makes little of beautiful ideas. — Ce mot va très loin — Ainsi Valéry : les idées lui sont encore moins précieuses qu'aux autres poètes. Amplifier le mettrait à

la torture. On n'est pas moins rhéteur que lui.

Un Fontenelle qui serait aussi un Gérard de Nerval ; pourquoi faut-il que le malheur des temps ait gêné quelque peu le plein épanouissement d'une aussi invraisemblable merveille ? L'aisance, la naïveté, de ces deux vertus souveraines, hélas exilées par la barbarie savante qui règne aujourd'hui, il n'a que l'aisance. Chose étonnante : il trouve le moyen de rester volontaire sans paraître jamais tendu. Mais ceux qui le sentent glacial n'imaginent sans doute pas d'autre chaleur que celle des salamandres. André Gide l'a fort bien dit : « Ce qu'il me plaît surtout de retrouver dans les vers de Valéry, bien qu'ils l'offusquent, c'est sa tendresse. » Et sa prose donc, toute semée de roses d'hiver ! Lisez plutôt cette page de lui, que peut-être vous ne connaissez pas encore.

*« Voici l'heure de la promenade quotidienne. Je vais mettre mon chapeau.
» Nous irons doucement par les ruelles
» fort pierreuses et tortueuses de cette*

» *vieille ville que vous connaissez un*
» *peu. Nous allons, à la fin, où vous*
» *aimeriez d'aller si vous étiez ici, à*
» *cet antique jardin* (1), *où tous les gens*
» *à pensées, à soucis et à monologues*
» *descendent vers le soir, comme l'eau*
» *va à la rivière, et se retrouvent néces-*
» *sairement. Ce sont des savants, des*
» *amants, des vieillards, des désabusés*
» *et des prêtres, tous les absents pos-*
» *sibles, et de tous les genres. On dirait*
» *qu'ils recherchent leurs éloignements*
» *mutuels. Ils doivent aimer de se re-*
» *garder sans se connaître, et leurs*
» *amertumes séparées sont accoutumées*
» *à se rencontrer, à se concevoir ! L'un*
» *traîne sa maladie, l'autre est pressé*
» *par son angoisse ; ce sont des ombres*
» *qui se fuient ; mais il n'y a pas*
» *d'autre lieu pour y fuir les autres*
» *que celui-ci, où la même idée de la*
» *solitude attire invinciblement chacun*
» *de ces êtres absorbés. Nous serons*
» *tout à l'heure dans cet endroit digne*
» *des morts. C'est une sorte de ruine*

(1) Le Jardin botanique de Montpellier.

» botanique. Nous y serons un peu
» avant le crépuscule. Voyez-nous, mar-
» chant à petits pas, livrés au soleil,
» aux cyprès, aux cris d'oiseau. Le
» vent est froid au soleil, le ciel trop
» beau parfois me serre le cœur. La
» cathédrale cachée sonne. Il y a, par
» ci, par là, des bassins ronds et sur-
» haussés qui me viennent à la cein-
» ture. Ils sont pleins jusqu'à la mar-
» gelle d'une eau noire et impénétrable,
» sur laquelle sont appliquées les énor-
» mes feuilles du *Nymphaea Nelumbo* ;
» et les gouttes qui s'aventurent sur
» ces feuilles roulent et brillent comme
» du mercure. M. Teste se laisse dis-
» traire par ces grosses gouttes vi-
» vantes... »

Prose parfaite, qui n'en rappelle au-
cune autre. Il ne s'agit ici de le comparer
ni à Renan, ni à France, ni à qui que ce
soit parmi les immortels. Je remarque sim-
plement — et cet éloge, aujourd'hui, très
peu le méritent — qu'il ne pastiche per-
sonne. De certains vers de Valéry, on
peut se demander s'ils ne seraient pas de

Racine. Produire cette illusion, c'est déjà beaucoup. Malgré leur labeur prodigieux, nul de nos néo-classiques n'y a réussi. Il a écrit, du reste, nombre de vers, qui ne peuvent être que de lui. La transition de ceux-ci aux passages les plus exquis de la prose valéryenne est imperceptible. Nous savons tous par cœur, j'espère, la petite pièce parfaite :

*Une esclave aux longs yeux chargés
de molles chaînes*

*Change l'eau de mes fleurs, plonge
aux grâces prochaines...*

*La revoici dans la lettre de M^{me} Emilie
Teste :*

*« Je savais bien que les grandes âmes
ne se mettent en ménage que par
accident ; ou bien, c'est pour se faire
une chambre tiède, où ce qu'il peut
entrer de femme dans leur système
de vie soit toujours saisissable et
toujours enfermé. Le doux éclat d'une
épaule assez pure n'est pas détestable
à voir poindre entre deux pensées !...*

*Ici et là même poésie, sauf, dans les lignes
de prose, cet humour d'une espèce très*

particulière, et qui n'a certes rien que de poétique, mais que, pour des raisons mystérieuses, les vers doivent s'interdire.



Parmi ses divers essais, les philosophes, s'arrêteront de préférence au groupe léonardien : L'Introduction de 1894 à la méthode de Léonard de Vinci, et la note et digression, écrite en 1919. A d'autres, d'autres morceaux, mais pour moi qui suis encore plus curieux de Valéry lui-même que de tous ces beaux fragments, je mets au-dessus de tout les trois fantaisies qui composent le cycle de M. Teste, si l'on peut ainsi parler : La Soirée avec Monsieur Teste, publiée dans le Centaure (1895) — les dates ont ici une importance capitale ; la Lettre de Madame Emilie Teste, publiée dans le Cahier II de Commerce, (Automne 1924) ; et la « Préface inédite », dont j'ai déjà cité quelques lignes, et qui accompagne la seconde traduction anglaise de la soirée (1925). Soit deux poèmes en prose,

la Soirée, la Lettre, et une glose, à peine plus abstraite, la Préface inédite, qui les relie subtilement l'un à l'autre. Ou plutôt, un seul poème, et qu'il faut placer, me semble-t-il, parmi les chefs-d'œuvre de la littérature introspective. Dans ce qui me reste à dire, je voudrais aider le lecteur à réaliser l'extrême intérêt de ces quelques pages. Non que je me flatte d'en avoir exploré toutes les profondeurs, ni même de les comprendre comme Valéry les comprend. Un texte de philosophie pure n'a qu'un sens. On le comprend ou on ne le comprend pas, et tout est dit. Mais un véritable poème est riche de tous les sens qu'il inspire. Pour aborder celui-ci, pas n'est besoin de connaître à fond la biographie de M. Teste. Sachez toutefois qu'il a vécu, et qu'il vit encore, bien qu'il porte un autre nom dans la vie réelle. C'est l'ami le plus intime de Paul Valéry, et l'être qui a eu sur lui le plus d'influence, au moins depuis le jour où ils ont pris, si l'on peut dire, conscience l'un de l'autre — influence excessive, je le crains, et pour autant fâcheuse. Mais

non pas exclusive, non pas même toujours prépondérante. Pour ceux qui ne peuvent se passer de pittoresque, j'ajoute que, peu avant la mémorable soirée de 1905, M. Teste avait loué un appartement à Montpellier, dans le vieil hôtel où résidaient jadis les intendants de Languedoc. Bien que marié dès cette époque, M. Teste faisait et semblait faire comme si M^{me} Teste n'existait pas. A aucun moment — et c'est aussi déplorable qu'indispensable — elle ne traverse la scène de la Soirée. Rien de grave néanmoins entre les deux époux, aucune menace de divorce ; simplement l'oubli mutuel. Pour mieux dire, une apparence ou une affectation d'oubli. Quoi qu'il en soit, vingt ans ont passé et nous allons voir qu'aujourd'hui, Monsieur et Madame Teste s'entendent le mieux du monde.



Où la vanité va-t-elle chercher sa pâture ? La Lettre de Madame Emilie Teste me semblerait peut-être moins pré-

cieuse si je ne lui devais l'honneur de figurer parmi les rares personnages réels, et, grâces à Dieu, vivants, qui devront aux écrits de Paul Valéry une espèce d'immortalité.

C'est bien de moi, en effet, qu'il est parlé, à deux ou trois reprises, deux exactement, dans la lettre que l'ami de M. Teste a rendue publique, voici quelques mois, l'attribuant à mon excellente paroissienne, Madame Emilie Teste. On m'assure que les connaisseurs font un cas si particulier de ce document qu'ils le préfèrent même aux ouvrages authentiques de M. Paul Valéry. Ce raffiné n'aurait-il pas retouché la prose un peu simplette, quoique décente de la bonne dame? Il est vrai que Madame Teste ne manque pas d'un certain charme épistolaire, si j'en puis juger par les quelques billets que j'ai reçus d'elle, à l'occasion des loteries ou kermesses que je dois organiser tous les ans pour l'entretien de mes écoles. J'avais cru toutefois remarquer chez elle, surtout pendant mes prônes dominicaux, une fragilité d'intelligence,

dont il ne resterait que des traces plus que légères dans la lettre parfaitement cohérente et plutôt subtile qu'a donnée la revue Commerce. Vous pensez que, depuis quarante ans que j'ai charge d'âmes, j'ai dû m'habituer à prêcher, comme on dit, dans le désert. Je sais bien que les sermons ne sont pas faits pour être écoutés, et si je n'avais à lui reprocher que le silence ennuyé de ses voisines, M^{me} Teste ne m'eût surpris ni inquiété d'aucune façon. Hélas ! elle ne m'écoute que trop. Non seulement elle s'interdit les mille rites de l'impatience polie, mais encore elle semble m'inviter, par l'air de plaisir qu'elle respire, à ne pas quitter de sitôt l'ambon. Soit que je développe un point de morale familière, soit que je monte, d'un vol hardi, avec Saint Thomas jusqu'aux sommets de la métaphysique chrétienne, c'est toujours sur son paisible visage, la même expression d'avidité sereine et comblée. Le malheur veut que, me suivant ainsi de toutes ses oreilles et de tout son cœur, son esprit ne soit jamais de la fête, ou si peu que rien. Elle

m'écoute avec d'autant plus de ferveur qu'elle m'entend moins, comme je le constate souvent, lorsqu'il m'arrive, le sermon fini, de lui demander ce qu'elle en a retenu. Chose plus intéressante pour le lecteur, M^{me} Teste est toute pareille dans ses entretiens avec monsieur son mari, si l'on peut appeler entretiens les longs monologues de l'un, suavement scandés par la respiration heureuse de l'autre. Curieux ménage : une seule chair, un seul cœur, une seule âme, deux esprits ou plutôt, comment dirai-je, un esprit et une absence d'esprit. Cette séparation, toute de surface, aimable en quelque manière, et qui échappe, pour bien des raisons, aux anathèmes de l'Église, M^{me} Teste l'avoue ingénument dans sa lettre à Monsieur Paul Valéry. « Les choses abstraites ou trop élevées pour moi, écrit-elle, ne m'ennuient pas à entendre ; j'y trouve un enchantement presque musical. Il y a une belle partie de l'âme qui peut jouir sans comprendre. » Pour ce qui me concerne, je la souhaiterais plus curieuse. Car enfin, M. Benda nous le rappelait

encore l'autre jour, ce qu'il y a d'essentiel dans une religion, et, à plus forte raison dans le christianisme, ce n'est pas le sentiment religieux, -- vague fumée, aspiration confuse ; c'est la philosophie, c'est le dogme. D'où il suit — et qui en doute ? — que l'intelligence est la qualité maîtresse du chrétien ; que le royaume des cieux est promis aux riches d'esprit, et qu'enfin M^{me} Emilie Teste a grand tort de n'apporter à mes prônes que l'attention de son cœur. En revanche la tendre inertie intellectuelle qu'elle offre — non ! par où elle s'abandonne toute aux propos difficiles de M. Teste, ne présente que des avantages. Le bonheur de ménage, et même le libre essor du génie du M. Teste sont à ce prix. Il y a deux sortes d'inintelligences, comme aussi bien de laideurs, et qui auraient chacune leur nom spécial, si le dictionnaire avait été fait par les femmes : l'une, négative, douce envers elle-même, heureuse de laisser toute la place à l'amour ; l'autre agressive, révoltée, ostentatrice. Le commerce de la première nous est apaisant, réchauffant,

voire stimulant ; la seconde nous irrite et nous vide. « Il ne me dit jamais que je suis bête — ce qui me touche profondément », écrit encore M^{me} Teste avec son humilité ordinaire. Il le lui dirait, et trente fois par jour, si elle se mêlait de vouloir le comprendre. A quoi bon, en vérité ? Moi-même, bien que façonné au goût de l'abstrait par les disciplines scolastiques, j'ai tant de peine à saisir la pensée tout à la fois bondissante et sinueuse de M. Teste, que j'ai fini par y renoncer. Moi aussi, je me contente de me prêter à cette musique dont la mélodie même parfois m'échappe, de me laisser charmer par ces mots délicieux que j'imagine, pleins de sens, mais dont je sais que le sens n'est pas pour moi. Ainsi M. Teste nous intrigue également tous les deux, M^{me} Emilie et moi, ou plutôt, — car, au sens propre, il ne l'intrigue pas du tout ni ne l'inquiète — il nous est à l'une et à l'autre un vaste mystère, mais, à moi harcelant, troublant, à elle tout radieux. Une page — la plus forte, me semble-

t-il, de sa lettre, — marque très exactement contraste.

M. l'abbé, qui a une grande et charitable curiosité de mon mari, et une sorte de pitoyable sympathie pour un esprit si séparé, me dit franchement que M. Teste lui inspire des sentiments bien difficiles, à accorder entre eux. Il me disait l'autre jour : Les visages de Monsieur votre mari sont innombrables !

Il le trouve « un monstre d'isolement et de connaissance singulière », et il l'explique, quoiqu'à regret par... un orgueil qui serait tout abominable et quasi satanique.

Non, je ne crois pas être allé jusqu'à ce mot-là : tout au plus ai-je pu risquer : luciférique, d'ailleurs, avec le sourire ; si cet orgueil n'était dans cette âme trop exercée, tellement âprement tourné contre soi-même, et ne se connaissait si exactement, que le mal, peut-être, en était comme énérvé dans son principe....

« Il y a en lui je ne sais quelle ef-

frayante pureté, quel détachement, quelle force et quelle lumière incontestables : (Lucifer)... C'est une île déserte que son cœur... Toute l'étendue, toute l'énergie de son esprit l'environnent et le défendent ; ses profondeurs l'isolent et le gardent contre la vérité. Il se flatte qu'il est bien seul... Patience, chère dame. Peut-être, certain jour, trouvera-t-il quelque empreinte sur le sable... Quelle heureuse et sainte terreur, quelle épouvante salutaire, quand il connaîtra, à ce pur vertige de la grâce, que son île est mystérieusement habitée !.... »

Alors j'ai dit à M. l'abbé que mon mari me faisait penser souvent à un mystique sans Dieu...

— « Quelle lueur ! a dit l'abbé, — quelles lueurs les femmes, quelquefois tirent des simplicités de leurs impressions et des incertitudes de leur langage !... »

Mais aussitôt, et à soi-même, il répliqua :

— « Mystique sans Dieu !... Lumineux non sens !... Voilà qui est bientôt dit !... Fausse clarté... Un mystique sans Dieu, Madame, mais il n'est point de mouvement concevable qui n'ait sa direction et son sens, et qui n'aille enfin quelque part !... Mystique sans Dieu !... Pourquoi pas un Hippogriffe, un Centaure !

— Pourquoi pas un sphinx, monsieur l'abbé ! »

Ce dernier paragraphe, tel qu'il est reproduit, trahit un peu de confusion dans les souvenirs qu'a laissés à M^{me} Emilie cet entretien mémorable. Pour mieux dire, il y a eu contamination. Je n'étais pas seul avec elle ce jour-là. Un théologien de ma connaissance venait de nous rejoindre dans le salon ami où j'avais eu le plaisir de la rencontrer. Bonhomme, mais grand raisonneur. Au seul mot de mystique, il voit rouge, comme tels autres, de romantisme. Au lieu de l'a parte contradictoire que me prête M^{me} Teste, ce fut un petit dialogue, cornélien ou scolastique.

« Lumineux non sens » est de moi. « Fausse clarté », de l'antimystique. De lui aussi, le pitoyable syllogisme que l'on vient de lire. S'il n'est pas de mouvement qui n'aille enfin quelque part, il en est plusieurs qui d'abord ne savent pas où ils vont. Le premier moteur le sait...

Mais c'est trop m'amuser à un pastiche, fatalement piteux, de la prose valéryenne. On a bien senti, du reste, que tout ceci était lourd de profonds symboles. Paul Claudel va nous aider à nous reconnaître dans cette forêt.



La magnifique parabole que Paul Claudel, notre Platon a imaginée (Nouvelle Revue Française, 1^{er} Octobre 1923) « pour faire comprendre certaines poésies d'Arthur Rimbaud », éclaire également « les grands jeux » intérieurs de Paul Valéry, comme aussi bien le mystère de l'inspiration, soit chez les poètes, soit chez les mystiques.

« Tout ne va pas bien dans le ménage d'Animus et d'Anima, l'esprit et l'âme. Le temps est loin, la lune de miel a été bientôt finie, pendant laquelle Anima avait le droit de parler tout à son aise et Animus l'écoutait avec ravissement. Après tout, n'est-ce pas Anima qui a apporté la dot et qui fait vivre le ménage? Mais Animus ne s'est pas longtemps laissé réduire à cette position subalterne, et bientôt il a révélé sa véritable nature, vaniteuse, pédantesque et tyrannique. Anima est une ignorante et une sotte, elle n'a jamais été à l'école, tandis qu'Animus sait un tas de choses, il a lu un tas de choses dans les livres,... tous ses amis disent qu'on ne peut pas parler mieux qu'il ne parle... Anima n'a plus le droit de dire un mot..., il sait mieux qu'elle ce qu'elle veut dire. Animus n'est pas fidèle, mais cela ne l'empêche pas d'être jaloux, car, dans le fond, il sait bien (non, il a fini par l'oublier) que c'est Anima qui a toute la fortune, lui est un gueux et il ne vit

que de ce qu'elle lui donne. Aussi il ne cesse de l'exploiter et de la tourmenter pour lui tirer des sous... Elle reste en silence à la maison à faire la cuisine et à nettoyer tout comme elle peut... Dans le fond Animus est un bourgeois, il a des habitudes régulières, il aime qu'on lui serve toujours les mêmes plats. Mais il vient d'arriver quelque chose de drôle... Un jour qu'Animus rentrait à l'improviste... il a entendu Anima qui chantait toute seule, derrière la porte fermée, une curieuse chanson, quelque chose qu'il ne connaissait pas, pas moyen de trouver les notes, ou les paroles ou la clef, une étrange et merveilleuse chanson. Depuis il a essayé sournoisement de la lui faire répéter, mais Anima fait celle qui ne comprend pas. Elle se tait dès qu'il la regarde. L'âme se tait dès que l'esprit la regarde. Alors Animus a trouvé un truc, il va s'arranger pour lui faire croire qu'il n'y est pas... peu à peu Anima se rassure, elle regarde,

elle écoute, elle respire, elle se croit seule, et sans bruit, elle va ouvrir la porte à son amant divin ».

Claudiel serait grand entre les grands, n'aurait-il jamais écrit que cette page, demain classique. Ce que nous avons essayé nous-mêmes de dire sur la poésie pure, il le dit ou le suppose, ou l'insinue, à la manière sérieuse, lumineuse et irréfutable des poètes ; délicieux nos prétendus paradoxes. Avec cela qui n'a reconnu déjà dans ce ménage aux noms latins le ménage Teste ? Animus, c'est M. Teste, Anima, Emilie Teste. Non que Paul Claudel ait prévu ce rapprochement, qui, d'ailleurs, ne déplaira ni à l'un ni à l'autre de nos deux poètes. Il n'y a même pas songé, se rappelant plutôt quelques-uns des textes innombrables où se trouve exposée la doctrine fondamentale des mystiques, cette distinction entre les deux zones de l'âme : le foyer profond et caché — la cime, ou le centre, ou la fine pointe, comme ils disent — où se fait la rencontre entre Dieu et nous ; la surface plus éclairée et agitée où se déploient nos activités ordinaires —

intellect, imagination, sensibilité. Moins familier avec les mystiques, Valéry arriverait néanmoins à des conclusions toutes pareilles, s'il n'était plus curieux de la route que du terme. Indépendant, solitaire ici comme toujours, il ne sait pas lui-même à quel point il se rapproche d'une tradition auguste. D'où chez lui moins de limpidité simple que chez Claudel, et un certain embarras, panaché d'humour. Il s'amuse tout à la fois et de M. Teste et de Madame. Volontiers il les renverrait dos à dos. Encore un débris de nous savons maintenant quels «grands jeux». La parabole de Claudel est d'un homme qui a trouvé; le mythe valéryen, d'un homme qui cherche encore et qui n'est pas assez pressé de trouver.



Valéry n'est pas M. Teste, comme on l'a cru; pas davantage Madame. Il est l'un et l'autre, Monsieur et Madame, Animus et Anima. Ainsi, d'ailleurs, tout homme né de la femme, depuis Shelley

jusqu'aux plus épais fanatiques de la Poésie-Raison. Le ménage valéryen présente néanmoins une singularité bizarre, presque monstrueuse et dont la parabole de Claudel n'avait pas à tenir compte. C'est l'hypertrophie, si je puis dire, d'Animus, et par suite la compression, si je puis encore dire, d'Anima. En latin moderne, le vrai nom de M. Teste serait Superanimus, celui de Madame, Animula. Mais que ce diminutif ne vous inspire pas de trop vives craintes sur l'avenir de la pauvrete. Même réduite aux proportions d'une parcelle de radium elle garderait assez d'énergie pour mener, l'heure venue, par le bout du doigt, un mari encore plus démesuré que n'est M. Teste. J'irai même plus loin : un Teste aussi borné et vide que satisfait — une grenouille d'Animulus ; il y en a beaucoup ; — est pour Animula un bourreau bien plus dangereux que n'importe quel Superanimus. Il est moins malaisé de faire d'Aristote — Superanimus Gigas — un mystique ou un poète que d'un imbécile. Dans le ménage Teste, plus Superanimus

devient formidable, moins incertaine paraît la victoire définitive d'Animula.



La « Soirée avec M. Teste » et la « Préface inédite » nous font assister aux bacchanales « intellectualistes » de Superanimus déchaîné : la danse du scalp autour d'Animula évanouie. Folies de jeunesse, je l'ai déjà dit : ce n'est pas là son plus gros péché.

Dans la parabole claudelienne Animus s'avoue tout bas à lui-même qu'Anima le dépasse, au moins pour le chant. Il s'efface, pour que le croyant loin ou distrait, elle chante librement. Superanimus, plus logique, veut faire mieux à lui tout seul que cette chanson ; quelque chose qui n'exige « aucun sacrifice de l'intellect », et qui ne relève que de l' « Intellect » ; une chanson où le mystère ne se puisse glisser par aucune fente ; Descartes, Bacon et les géomètres en surveillant toutes les issues, en commandant toutes les démarches ; un miracle de « précision » et

surtout de difficulté. « Mon dégoût de la facilité », a-t-il écrit et l'on sait bien qu'Anima est la facilité même, l'inspiration, la main tendue aux aumônes qui tombent du ciel. Gageure impie, et que seule pouvait tenter la prodigieuse maîtrise d'un Paul Valéry. La prose s'essayant aux gestes de la poésie, l'entreprise est assez piteuse mais elle ne menace pas d'ébranler les colonnes du temple. Après tout la race déplorable des faux poètes rend hommage à l'inspiration qui lui manque et qu'elle joue, comme l'hypocrisie à la vertu. Mais la poésie essayant de se réduire aux gestes de la prose, et de la plus pure, consciente, volontaire, maîtresse de soi, de la plus ferme, et précise, de la plus héroïquement soumise aux canons de l'intellect, une chanson enfin, où, pour mieux dire, une apparence, un mensonge de chanson, où Anima n'aurait collaboré d'aucune manière, qui serait l'œuvre parfaitement, uniquement rationnelle du seul Animus, voilà qui paraît infiniment grave. Dans le délire d'une nuit diabolique, le jeune M. Teste

a bien pu rêver d'un tel sacrilège : je le défie bien de le consommer.

Et, en effet, il a échoué magnifiquement dans la tentative. Bon gré mal gré, il se résigne, parfois et souvent à la collaboration d'Anima. Voilà pourquoi et à quelle condition il est poète, grand poète.



Non, a-t-on dit. Ses vers les plus admirés ne nous communiquent jamais ce « chaleureux je ne sais quoi, qui est une émotion, qui est exactement l'émotion poétique. » Ils ne sont pas de ceux « qui troublent les femmes et les jeunes gens. (1) » Est-il bien sûr que le je ne sais quoi, qui d'ailleurs abonde, à mon sens, dans les vers de Valéry, soit une « émotion ». Diderot lui-même ne le pensait pas. « Le dirai-je, a-t-il écrit ? pourquoi non ? la sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. La sensibilité n'est jamais sans faiblesse d'imagination. » Entendez ici par imagination, le don poétique lui-

(1) Pierre Lièvre, *Paul Valéry*. Paris 1924, p. 42.

même, la saisie mystérieuse du réel. Le dirai-je, à mon tour ? Dans notre curieux ménage le plus émotif des deux n'est pas Anima. Pour une demi-larme qui parfois brille au bord de sa paupière, Animus en verse des torrents. Quand la migraine l'oblige à mettre au vert son Intellect, Animus décroche une mandoline, chante des romances. Ce faisant, il ne quitte pas la zone qui est son domaine : les idées, les images, les sentiments. Anima n'est pas plus férue de romances que de syllogismes. Elle assiste parfois de son balcon à ces fêtes rustiques. Elle jette des fleurs aux exécutants : mais s'ils font trop de bruit, elle disparaît. Tout ce qui surexcite indument nos activités de surface, tout ce qui les comble, mortifie aussitôt, suspend, paralyse l'activité d'Anima. Qu'il s'agisse de sensibilité, d'imagination ou d'intelligence, dès que le poète donne trop de besogne, offre trop de plaisirs à l'une quelconque de nos facultés, il trouble en nous la quiétude nécessaire à l'état de grâce poétique. C'est ainsi qu'un trop grand nombre d'entre eux, je dis même

d'entre les grands, nous rendent à la prose, nous emprisonnent dans la prose, les uns à force de nous émouvoir, d'autres à force d'amuser notre goût par le pittoresque, d'autres à force de solliciter la curiosité de notre esprit. Valéry est parfois de ces derniers. On lui reproche d'être obscur. Le mal ne serait pas si grand. Un poète qui ne serait que difficile, on a bientôt fini de le lire. En dehors de l'Académie des Inscriptions, qui perd son temps à épeler des tablettes cunéiformes ? L'obscurité de Valéry est séduisante, aguichante, si l'on peut s'exprimer ainsi, comme un texte de Spinoza, ou comme, pour les enfants, une version de Tacite. On sait qu'il doit dire de fortes choses, on ne se résigne pas à ne pas les comprendre. C'est tout un sabbat à l'étage supérieur de l'âme. Délaisée dans la chambre nuptiale, Anima s'endort.



Le remède viendra sans doute de l'excès du mal ; je veux dire de ce nihilisme ou « son désir insensé de comprendre », tendu

à l'extrême, a conduit Paul Valéry. Charles du Bos a dit là-dessus admirablement, dans ses *Approximations*, tout ce qu'il y avait à dire. S'il est encore loin du mysticisme claudélien, Valéry l'est beaucoup plus du rationalisme. Il se moque de la raison, comme le plus intransigeant des mystiques n'osera jamais le faire. « L'objet même que (ses yeux) fixent est peut-être l'objet même que son esprit veut réduire à néant. » Les « pensées » ne l'intéressent pas en elles-mêmes ; elles lui sont viande peinte ; il ne s'intéresse qu'au travail mystérieux par où l'on pense. On n'est pas moins « philosophe » que lui ; ou plutôt il ne le devient que par l'intensité même qu'il déploie à ne pas philosopher. Mais dans son nihilisme, on sent poindre le désir, le pressentiment, l'attente de « quelque chose plus solide que les babilages mêmes admirables de notre esprit avec soi-même ». « Nous ne pensons jamais que ce que nous pensons nous cache ce que nous sommes », qu'*Animus* nous cache *Anima*. C'est là, du moins, une des directions qu'il me semble prendre.

Il en a tracé la courbe — oh ! encore très incertaine — dans la Lettre de Madame Emilie Teste.

Mais, Monsieur, quand il me revient de la profondeur... Il a l'air de me découvrir comme une terre nouvelle ! Je lui apparais inconnue, neuve, nécessaire... Il me saisit aveuglément dans ses bras comme si j'étais un rocher de vie et de présence réelle, où ce grand génie incommunicable se heurterait, toucherait tout à coup, s'accrocherait, après tant d'inhumaines recherches, après quels éloignements sans mesure, et quels silences monstrueux !... Il retombe sur moi comme si j'étais la terre même.

Sous l'humour intense de cette page, saisissez la pensée profonde qui s'agite, qui tache à se faire jour. La pensée ? Non ; simplement une des pensées. « En vérité, écrit encore M^{me} Teste, on ne peut rien dire de lui qui ne soit inexact dans l'instant même. » Les poètes sont ainsi.

HENRI BREMOND.

PREMIÈRE PARTIE



LES ENTRETIENS

*Tout ce qui m'était facile
m'était indifférent et presque
ennemi.*

P. V.



YANT demandé à M. Paul Valéry un entretien qui devait figurer dans la série de nos Une heure avec..., il est arrivé que nous avons eu avec l'auteur d'Eupa-

linos un assez grand nombre de conversations, d'ailleurs sans plan préconçu. J'ai noté quelques-unes des idées qu'il a émises devant moi et quelques-uns des souvenirs qu'il eut ainsi l'occasion d'évoquer.

J'ai essayé de reproduire dans ce livre l'allure de ces dialogues — ou plutôt de ces monologues. Ce ne sont que des instantanés, et l'on ne doit rien y chercher qui ressemble à un exposé de doctrine.

Les questions qui sont effleurées ici, les idées qui sont exposées ont un caractère d'improvisation auquel M. Paul Valéry demande qu'on ne se trompe pas.

L'ordre même que nous avons mis dans ces notes n'est destiné qu'à en rendre la lecture plus facile.

D'ailleurs, ce livre d'Entretiens avec

Paul Valéry doit être considéré comme une sorte de première approximation. Valéry lui-même a dit quelque part qu'une œuvre n'était jamais achevée et que ce ne sont que les circonstances extérieures qui lui donnent l'air arrêté.

Entre tous, un livre comme celui-ci, livre né de conversations qui se complètent et s'éclairent par leurs suites et leurs reprises, livre fait d'autre part de nos propres réflexions sur les ouvrages de Paul Valéry, ne peut être jamais que l'amorce de quelque autre livre plus riche, plus précis, plus substantiel..

F. L.

EN ANGLETERRE



N 1878 — j'étais alors tout enfant — je résidai en Angleterre durant quelques jours. J'y revins en 1894, muni de quelques lettres de recommandation et j'ai fréquenté toute la jeune littérature anglaise. Beaucoup de jeunes écrivains s'exerçaient dans une revue fondée par Harland, qui s'appelait *The yellow book*. C'était un recueil illustré, à l'ornement duquel participait Aubrey Beardsley. J'ai rencontré Beardsley plusieurs fois chez Madame Joseph Pennell, femme d'un aquafortiste connu. Je me rappelle avoir eu avec lui une assez longue conversation sur Toulouse Lautrec. On rencontrait chez Madame Pennell beaucoup d'écrivains et d'artistes. On avait, des fenêtres de son salon, une vue admirable sur la Tamise.

Un soir, vers onze heures, une étrange lueur nous attira au balcon. Quelque grand incendie avait éclaté du côté de Finsbury. Une immense aurore rose avait envahi le ciel nocturne d'un bleu tendre et le dôme de St Paul se découpait au loin sur ce reflet de feu. L'effet était d'une singulière beauté, un Turner comme Turner n'en a jamais peint. J'aimais beaucoup Londres, dont Mallarmé disait si justement que c'est une *ville très prenante*.

Je fis la connaissance du poète William Henley. Henley avait un masque de lion, des moustaches fauves et grises, une figure formidable dont l'imposant aspect était parfois joyeusement transformé par les éclats d'un rire immense. Dans les années 1871-72-73 il avait beaucoup fréquenté les réfugiés français de la Commune et connu particulièrement Verlaine, avec lequel il présentait cette ressemblance d'avoir longtemps séjourné dans les hôpitaux. Ses fréquentations françaises lui avaient laissé la connaissance et l'amour d'un langage

excessivement *vert*. Il se réjouissait de me dire en français une quantité de mots énormes dont il n'usait pas si généreusement en anglais. Henley avait fondé chez l'éditeur Heinemann une revue aujourd'hui disparue qui eut une assez grande importance politique à cette époque. C'est dans cette revue, la *New-Review*, que Williams, en 1895, publia une série d'articles qui ont éveillé dans l'opinion anglaise un sentiment de défiance envers l'Allemagne. C'est par cette publication que l'Angleterre a commencé de prendre conscience de la pression allemande sur les points essentiels de son être économique et de son empire. Le titre que Williams donna à l'ensemble de ses articles fit fortune : un bill célèbre incorpora dans la législation ces trois mots de *Made in germany* ; ils s'incrustèrent du même coup dans les têtes anglaises où ils ne cessèrent de faire quelque effet jusqu'au 11 Novembre 1918. Henley eut l'étrange idée de me demander de faire dans sa *New-Review*

une sorte de conclusion philosophique à l'œuvre de pure observation qu'avait donnée M. Williams. Je me sentis bien embarrassé d'une tâche que plusieurs bonnes raisons m'engageaient d'accepter, mais que la raison toute seule eût commandé que je refusasse.

Les raisons eurent l'avantage du nombre. J'improvisai ce que je pus. Je fis pour la *New-Review* un article qui parut en français et que j'avais appelé *Une victoire méthodique*. Henley préféra de l'intituler *La conquête allemande*. Le *Mercur*e a republié cette étude pendant la guerre en 1915. Cet article, ainsi que *La Crise de l'esprit* que j'ai publiée dans l'*Athenaeum*, en 1919, furent mes seules tentatives dans le domaine d'une espèce de philosophie politique. C'est là un sujet véritablement indéterminé auquel il m'est arrivé de songer par instants et toujours avec le souci de rechercher les caractères et les données les plus simples du problème de la politique *la plus générale*.

Il y a dans ce domaine un ensemble

de conditions et de données quantitatives dont l'importance est, je crois, prépondérante; mais ils sont en quelque sorte trop simples pour n'être pas assez souvent imperceptibles.

— ...

— J'ai vu Georges Meredith en 1894 et en 1896. Schwob, qui l'admirait beaucoup et ne le connaissait que par correspondance, m'avait donné une lettre d'introduction. Meredith m'écrivit pour me prier à dîner. Il me disait que *sa cuisine était malheureusement anglaise mais que les vins étaient bien français*. J'ai été dîner plusieurs fois à Box Hill où il habitait, dans un beau cottage. Mais il travaillait dans une cabane de bois établie sur une éminence voisine de la maison. Deux petites chambres aux murs de livres. Parmi ces livres, une quantité de ces volumes de mémoires sur les choses et les hommes du Premier Empire, comme il en paraissait tant à cette époque. (Marbot, etc...), Napoléon l'intéressait beaucoup. Il me dit que les

dieux l'avaient tourné contre lui-même, désespérant d'en venir à bout par leurs propres énergies. Cette idée me plaît assez dans la bouche d'un Anglais. Il aimait la France presque violemment...

Entre 1896 et 1922, je ne suis pas revenu à Londres. Quand j'y suis retourné après ce long laps de temps j'y ai trouvé de grandes modifications dans la vie anglaise. La vie littéraire m'a paru changée, les écrivains moins groupés et moins agissants. L'influence russe dominait chez les jeunes. Tchékov, Gorki ont agi puissamment sur les lettrés anglais.

OFFICIER DE MARINE !



A première grande passion fut malheureuse. La Marine en fut l'objet. Encore enfant, je ne rêvais que le destin d'un officier de vaisseau. Quand l'escadre

de la Méditerranée venait mouiller en rade de mon port natal, je ne me possédais plus. Je revois ces bateaux qui me semblaient si gros et que les progrès de la construction ont bien rapetissé. Le changement des structures les a rendus ridicules comme les chapeaux des femmes de la même époque... Il y avait là les Colbert, les Richelieu, les Trident, les Amiral Duperré etc. avec leurs étraves en soc de charrue, leurs arrières à crinoline de tôle, leurs gros canons courts, leurs énormes cheminées, leur mâture encore imposante. De la division navale à peine au mouillage,

se détachait une foule de blanches embarcations. Les *canots majors* venaient vers la terre au rythme implacable des avirons, le drapeau tricolore baignant dans les remous de l'arrière. J'enviais de tout mon cœur l'aspirant qui tenait la barre, juché derrière les officiers, les amiraux assis sur les tapis d'un bleu sombre bordé de rouge, et frappé d'ancres.

Pourquoi je ne suis pas entré dans la marine ?

C'est à cause de l'absolue incompréhension des sciences mathématiques. Je n'y entendais absolument goutte. C'était pour moi chose plus étrangère, plus impénétrable, plus désespérante que quoi que ce fût au monde. Personne n'a jamais moins compris l'existence et presque la possibilité des mathématiques même les plus simples que je ne faisais en ce temps là.

Si je fais abstraction des conséquences pratiques qui résultèrent de cette impuissance absolue, je ne suis pas éloigné de m'en réjouir. Je vais même

un peu plus loin. Je me permets de m'approuver d'avoir si bien résisté aux mathématiques ou plus exactement à ce qu'on m'enseignait alors sous ce nom-là. Peut-être cet enseignement n'a-t-il pas infiniment changé depuis mes années de collège. Je le regrette. Je prends la liberté de penser et même de dire, et même de le dire quelquefois à d'éminents géomètres, que cet enseignement est à refaire de fond en comble, du moins dans ses parties qui s'adressent aux très jeunes gens.

Il suffit d'ouvrir les livres élémentaires qui traitent d'arithmétique, de géométrie ou d'algèbre pour y trouver une incohérence, une absence curieuse de directions générales. La suite des choses est inexplicable étant toujours inexplicquée. Les démonstrations sont d'un caractère merveilleux et infécond comme des tours de passe-passe. On voit bien que ces tours réussissent : l'oiseau est remplacé par un bocal de poissons, mais nous ne savons pas si

l'opération n'aurait pas pu nous faire apparaître tout autre chose.

Sans doute il y a nécessité logique (ou du moins elle pourrait y être, car les travaux d'épuration qui se sont faits en mathématiques depuis cinquante ans, la grande revision critique qui se poursuit depuis Cauchy sur les fondements de la science ont montré bien des défauts dans un appareil que l'on croyait rigoureux jusqu'alors) mais accordée la nécessité logique, — la nécessité psychologique est étrangement absente de l'enseignement mathématique.

Il en résulte qu'un grand nombre d'esprits se croient définitivement et entièrement inaptes à penser mathématiquement. Ils sont dès le commencement rebutés par l'inanité de leurs efforts et la simple vue d'une page de géométrie les paralyse et les pétrifie. Considérez aussi la plupart des traités d'algèbre : on ne vous dit point ce dont il va être question, ni où l'on va, ni ce que l'on veut ; et les chapitres se succèdent dans un ordre qui n'en est pas un.

Je voudrais qu'un livre élémentaire soit dû à la collaboration d'un grand géomètre et d'un homme intelligent aussi mal doué que possible, ou qui se croie tel.

En fait de mathématiques, il m'est impossible de croire que des vérités et des procédés si conformes à l'exercice naturel des fonctions de l'esprit attentif soient réservées au nombre si petit des spécialistes en mathématiques.

Il faudrait que nous ayons une mathématique à plusieurs entrées.

Quoiqu'il en soit, mes mauvais commencements en ce genre de connaissances m'ont interdit, très heureusement peut être, la carrière que j'avais rêvée.

LES DISPUTES LITTÉRAIRES



E vous avoue que les disputes littéraires me donnent le mal de mer. Cela manque de grâce et de résultats. Que voulez-vous de moins ?

Je veux bien que les luttes politiques soient ce qu'elles sont, puisqu'elles mettent nécessairement en jeu des individus de tous les degrés de culture, des masses, des intérêts nets et naturels de toute sorte. L'avidité, l'ambition, la vanité, la souffrance, tous les démons y sont aux prises directes. Là, l'insulte, les faussetés, les violences, les dénonciations, les rumeurs sont inévitables, puisque la politique active est dominée par les instincts, et que les instincts de défense ou d'attaque ont les réflexes pour moyens et pour actes.

Cela est *nécessaire*, et parfois cela est beau...

Mais, dans l'ordre de l'esprit, ne devraient paraître que des curiosités et des volontés si libres que chacun puisse concevoir l'œuvre d'autrui comme une expérience de soi-même. Il faudrait savoir se dire : Ce mauvais ouvrage qui a paru, *c'est moi qui l'ai fait*, quoique dans un mauvais moment. Si mauvais soit-il, il doit m'apprendre quelque chose. Que celui qui ne s'est jamais égaré lui jette la première injure.

Si un livre vous ennuie, quoi de plus simple que de fermer un livre ? Si une réputation vous irrite, il suffit de songer que ce mal passera, que la mode nous élève, nous abaisse, nous caresse, nous abandonne, par le simple jeu de choses simples, et que nous n'y pouvons rien. Ce qui revient à faire une analyse du *mérite* et de la renommée, et nous conduit à des réflexions statistiques qui sont calmantes.

— ...

— Mes vers ont été surtout pour moi des exercices. Le calcul logique, le dessin, la versification régulière, sont des exercices de tout premier ordre pour l'esprit.

Je ne m'alarme pas des critiques. Si les adversaires de ma poésie m'avaient consulté avant de les écrire, je leur aurais indiqué bien autre chose encore à critiquer. Toutefois, et à titre de remarque générale sur les mœurs littéraires, je m'étonne toujours de voir un écrivain écrire contre un autre écrivain (je ne vise pas ici les critiques de profession). Je suis étonné de voir un poète attaquer un poète, un romancier un romancier, tant il me semble difficile d'échapper au soupçon de jalousie ou d'envie, et tant il me semble naïf de penser que l'écrivain attaqué soit dépourvu des moyens de la riposte. Rien de plus aisé, quand on fait profession de se servir des mots, que de rendre épithète pour épithète, aigreur pour aigreur, insinuation pour insinuation; et j'admire que l'on soit assez

sûr de ses propres ouvrages pour s'imaginer qu'il sera impossible d'y trouver les éléments d'une contre-offensive de citations...

La véritable réponse d'un écrivain à une œuvre qu'il n'aime pas est une œuvre qui se fasse aimer des amateurs de celle qu'on veut abolir.

— *La riposte est en effet trop facile ; laissons ces vaines querelles. Parlez-moi plutôt de vos débuts littéraires et de votre rencontre avec Pierre Louys.*

MA RENCONTRE AVEC PIERRE LOUYS



E fut dans ma vie une rencontre décisive et je ne sais pas compter le nombre de circonstances indépendantes qui furent nécessaires pour cette rencontre. Que de fois, dans les conversations infinies avec l'admirable auteur d'*Aphrodite* et de *Bilitis* nous sommes-nous émerveillés de ce triomphe de l'improbable !

Je me trouvais à Montpellier, étudiant en droit. En novembre 1889 (j'avais 18 ans) je contractai un engagement conditionnel. C'est au cours de cette année de service militaire, au mois de mai de l'an 90 qu'intervint l'événement du XIII^e siècle, qui fut d'une si grande conséquence pour ma destinée.

L'Université allait avoir six cents ans. Les personnes physiques ne se consolent point de vieillir, mais il n'en va pas de même quant aux personnes morales. Celle-ci fit publier dans l'Univers qu'on la félicitât d'être si âgée. Toutes ses sœurs lui envoyèrent leurs délégations chargées d'adresses. On eût dit d'un carnaval des connaissances humaines : les ignorances regardaient.

Il me souvient de l'illustre Helmholtz, sous les vêtements magnifiques de professeur de Berlin. Son vaste chapeau de velours à créneaux couvrait une tête puissante. Le visage était dur, le poil roux. Le subtil analyste des tourbillons ne paraissait pas dans ce reître.

L'autorité militaire fit aux jeunes étudiants qui étaient sous les drapeaux la galanterie de leur donner congé afin de prendre part aux fêtes...

Je me souviens du dernier jour. Tout s'achevait par un banquet à Palavas.

Sur le bord de la mer, avant l'heure de ce festin suprême, je me vois au milieu d'un groupe d'étudiants de Lau-

sanne. C'étaient de charmants compagnons. Une autre compagnie de jeunes Suisses survint, qui nous entraîna vers la terrasse d'un café. Quelqu'un qui n'était ni blond ni Suisse s'assit auprès de moi. Le destin avait pris les traits de ce voisin délicieux. Nous échangeâmes quelques mots. Il venait de Paris. Les noms de Hugo, de Baudelaire, de Verlaine, de Wagner, ayant passé dans la conversation, nous nous sommes levés et nous prenant par le bras, marchant comme dans un monde lyrique, nous composâmes à grands pas une intimité instantanée. Pendant cinq minutes nous nous sommes communiqué nos idées essentielles du moment, avec un feu et une sympathie qui ne laissaient pas d'étonner nos camarades suisses. Ce jeune homme me donna sa carte : « *Pierre Louis* » (l'Y et son tréma n'y figuraient pas encore), puis nous nous perdîmes dans la foule.

Après le banquet, je regagnai mon régiment. J'avais complètement oublié mon ami de la veille. Quelques jours

après, j'étais de garde à la porte du quartier, quand le vaguemestre me remit un pli dont l'adresse était à ce point magnifique et insolite qu'elle émerveillait le sous-officier... Cette lettre de quinze à vingt pages, fort denses, contenait tout ce qui en 1890 était l'évangile littéraire d'un jeune homme bien né.

Je répondis. Une correspondance s'engagea entre nous. Pierre m'excitait à faire des vers. Il me communiquait les siens.

L'année suivante, il fonda « *La Conque*, » mince revue uniquement consacrée à la poésie, dont chacun des numéros s'ouvrait par un poème inédit d'un des principaux poètes de l'époque : Leconte de Lisle, Hérédia, Verlaine, Mallarmé, Henri de Régnier, Moréas, etc...

Parmi les collaborateurs réguliers, André Gide, Léon Blum, Henri Bérenger, Marcel Drouin. J'ai publié dans ce recueil quelques pièces que j'ai reproduites, plus ou moins modifiées, dans l'*Album de vers anciens*.

CHEZ MALLARMÉ



JE vins à Paris dans l'automne de 1892. J'avais renoncé à faire des vers et même à écrire. Je fis la connaissance de Mallarmé, que j'admirais infiniment. J'ai peu de souvenirs de ma première entrevue avec lui. Je me rappelle surtout mon impression d'ensemble. Ce fut Pierre Louys qui me conduisit chez lui. Il y avait deux ou trois visiteurs. Je ne sais plus leurs noms. J'ai dû les revoir bien souvent. Je fus frappé par la douceur de l'homme et de l'intérieur, par la couleur générale des choses qu'éclairait une lampe toute baignée de nos fumées, par la grâce un peu ironique de Geneviève Mallarmé, par la voix délicate, grave, merveilleusement musicale de son père. Personne n'a parlé comme lui. Per-

sonne ne peut parler comme celui dont la parole se joue très au-dessus d'une pensée secrète et profondément travaillée. Une oreille véritablement fine connaît le méditatif au timbre et à l'accent de sa voix.

Je ne sais plus de quoi il fut question pendant cette première soirée.

Il me semble que mes relations avec Mallarmé se firent plus étroites et plus affectueuses à la suite d'une conversation que nous eûmes un peu plus tard au sujet de l'*Eureka*, d'Egard Poe.

HUYSMANS ET MALLARMÉ



J'AVAIS appris le nom de Mallarmé, comme bien d'autres l'ont appris, dans le chapitre d'*A Rebours* où sont décrits et énumérés les ouvrages choyés par des Esseintes.

Entré en relations avec l'auteur d'*Hérodiade* comme avec l'auteur d'*A Rebours*, il m'apparut qu'ils ne se voyaient guère et que ces deux hommes, qui s'admiraient et s'estimaient, semblaient se fréquenter fort peu. Je m'en ouvris un jour à Mallarmé qui me dit qu'il ne savait point ce qu'avait Huysmans dont les visites s'étaient faites très rares depuis qu'il s'inquiétait si fort de choses occultes et de sorcellerie. Mallarmé disait plaisamment que Huysmans devait désormais le tenir pour nécromant et suspect de magie noire.

« La dernière fois qu'il est venu ici, me dit-il, il a observé que la lampe filait avec un bruit alarmant, que les chaises avaient des craquements d'assez mauvais augure et j'ai senti qu'il était inquiet de cet ensemble de symptômes autour de moi ». Il ajouta qu'il regrettait infiniment de ne plus voir Huysmans, qu'il l'aimait beaucoup.

Je lui demandai alors s'il me permettrait de m'entremettre et de ménager entre eux une rencontre. Mallarmé me déclara qu'il en serait enchanté. J'allai donc voir Huysmans qui ne fit la moindre difficulté, pour accepter de dîner avec Mallarmé. C'est ainsi que j'eus le plaisir de réunir les deux écrivains à la taverne anglaise de la rue d'Amsterdam (celle-là même qui est décrite dans *A Rebours*.)

Huysmans et Mallarmé s'étaient chargés des intérêts du pauvre Villiers de l'Isle Adam. Ils l'avaient assisté à sa mort et prenaient soin des intérêts de son jeune fils. Huysmans vint au dîner ; il avait dans sa poche les épreuves d'une

nouvelle édition des *Contes Cruels* et, au moment du café, il les étala sur la table. C'est pour moi un souvenir précieux que celui de ce moment d'examen de l'œuvre de Villiers par Mallarmé et Huysmans réunis. Il me souvient d'une épithète qui excitait leur commune admiration. Tous les deux étaient ravis de plaisir en retrouvant dans le texte de je ne sais plus quel conte cette belle expression : *la clarté déserte de la lune*. En ce temps-là, on s'enivrait encore d'une épithète.

(Je me rappelle, à ce sujet, avoir lu, quand j'avais seize ou dix sept ans, un article de Charles Vignier, le même Vignier qui s'occupe aujourd'hui d'art asiatique.

L'article était consacré à ce que l'auteur appelait l'*épithète subjective*. Cet article me fit beaucoup songer. Je ne sais plus ce qu'il disait, mais ce qu'il disait me donna la sensation d'apprendre quelque chose de précis, et j'ai gardé souvenir de cette sensation qui est si rare dans le domaine des lettres.

Voltaire me l'a donnée une fois ; il a écrit sur la poésie une phrase simple et profonde...)

Je ne pense pas que Huysmans et Mallarmé se soient jamais revus.

HUYSMANS



J'AI connu Huysmans en 1892 entre *Là-bas* et *En route*. Il me donna rendez-vous dans son bureau du Ministère de l'Intérieur où il occupait, rue des Saussaies, un poste de sous-chef de bureau à la Sûreté Générale. A peine assis, j'aperçus, à ma grande terreur, sur les deux boîtes vertes d'un cartonnier placé en face de moi les inscriptions *raseurs*, *tapeurs*. Je pensai que ma lettre devait figurer dans le carton de gauche. J'eus une impression assez étrange de la personne de Huysmans : son crâne vaste, sphérique, planté d'une brosse argentée et drue, son nez très curieusement coudé, ses yeux très clairs d'un gris d'argent, sa petite barbe aiguë lui donnaient je

ne sais quelle apparence inquiète et inquiétante.

Nous parlâmes littérature et il dépêcha en quelques instants bon nombre d'écrivains qu'il ne pouvait souffrir. Il me parla de Mirbeau sans la moindre tendresse. Il en traita l'ardeur de *fausse fougue*. Maupassant lui inspira des traits infiniment amusants. Il critiquait sa vie mondaine, jusqu'à l'habit qu'il mettait le soir pour dîner et jusqu'aux boutons de diamant que, paraît-il, il portait au plastron de sa chemise.

Huysmans avait la phobie d'une quantité incroyable de choses et de gens. Il était le meilleur homme du monde et l'un des plus obligeants qui se puissent voir, mais il grognait toujours. Rien ne passait devant ses yeux qui ne reçût une épithète de choix.

J'allais le voir assez souvent chez lui, rue de Sèvres, ou dans ce bureau de la rue des Saussaies qu'il qualifiait dans une lettre qu'il m'écrivit : un lieu abject, mais solitaire.



Un jour, je le trouvai en train de compulser un énorme dossier, gros de photographies et de fiches et je lui demandai ce qu'il faisait là. Il me dit qu'il *chassait à l'anarchiste*. (Ceci se passait quelques mois après la mort tragique de Carnot).

« Il y a un préfet, continua Huysmans, qui signale que son anarcho a disparu. Quand un de ces bons bougres a disparu, cela coûte trente mille francs à la France » — Je ne comprends pas, lui dis-je — Il m'expliqua qu'il fallait télégraphier le signalement du suspect à toutes les polices du monde et je lui dis : « Pourquoi ne donnez-vous pas dix mille francs à l'anarchiste ? » — « On n'y a pas pensé, — et puis ils seraient trop, » répondit-il en souriant.

Huysmans était dans son bureau même la victime résignée d'un vicaire défroqué qui faisait partie de l'Administration. Cet ecclésiastique fourvoyé écrivait d'énormes romans qu'il sup-

pliait Huysmans de lire et de corriger.

L'Archevêque de Colombo

Huysmans attirait les êtres les plus étranges. Toutes les fois que j'allais le voir il avait une histoire nouvelle à raconter, un amusant portrait à peindre dans sa langue toujours verte et pittoresque. Un jour, il prétendait avoir reçu la visite d'une sorte de touriste inquiétant, en complet de cycliste et casquette à carreaux. Au doigt du globe-trotter brillait une énorme améthyste. Ce visiteur se présenta à lui comme archevêque de Colombo. Interdit et chassé de l'Eglise pour je ne sais quel méfait, il gagnait sa vie par l'exercice d'une profession véritablement singulière. Il avait conservé — car les sacrements sont indélébiles — le pouvoir d'ordonner les prêtres, et il ordonnait qui voulait moyennant finances. Mais pourquoi se faire ordonner ? Huysmans m'expliqua que les amateurs de messes

noires, ayant besoin d'hosties réellement consacrées pour accomplir leurs rites sacrilèges et abominables, achetaient ainsi et recevaient des mains de l'infâme prélat le pouvoir d'opérer la transsubstantiation.

« *La comtesse est en bas !* »

Autre histoire. L'apparition de *Là-bas* fut le signal d'une étonnante recrudescence de curiosité. Huysmans était accablé de lettres de sollicitation et de visites. Certain soir, comme j'allais le prendre rue des Saussaies, il était encore sous le coup d'une scène vraiment cocasse que lui avait valu la publication du même *Là-bas*.

Son garçon de bureau lui avait remis une carte timbrée d'une couronne comtale et portant le nom d'un seigneur inconnu. Huysmans, bougonnant, dit au garçon de bureau de faire entrer. La porte s'ouvre et laisse apparaître un monsieur infiniment embarrassé. Il portait une longue pelisse à col d'astra-

khan et tournait, entre ses mains gantées de rouge, un haut de forme d'une provenance assez lointaine. Il semblait en proie à une anxieuse timidité. Il ne disait rien et il n'avancait pas. Huysmans, de son côté, le regardait avec stupeur. Il finit par lui enjoindre d'approcher. Le monsieur hagard ne semblait point comprendre ce qu'on lui disait. Il parvint enfin à se mouvoir et à s'introduire, avec un considérable effort, dans le « lieu abject mais solitaire ». Huysmans le pressa de nouveau de dire ce qu'il voulait et l'étrange hobereau articula enfin ces quelques mots mystérieux : « Monsieur, la comtesse est en bas ».

Peu à peu, se fit la lumière.

Ce malheureux avait pour épouse une personne infiniment nerveuse et certainement insupportable, qui, surexcitée par la lecture des exploits de Madame Chantelouve, avait exigé du pauvre mari, sous peine de crise et des autres sévices qu'une femme à demi-toquée peut faire entrevoir, qu'il la conduisît

à Huysmans, afin d'être admise à assister à une messe noire. Ces gens-là habitaient je ne sais quel castel du Sud-Ouest et ils étaient venus de la Dordogne ou de l'Ariège, à petites journées, dans leur antique calèche. L'embarras du mari se conçoit. Huysmans ajoutait : « J'ai f..... ce crétin à la porte ».

EDGAR DEGAS



J'AI beaucoup connu Edgar Degas... connaissance très précieuse et redoutable... J'avoue que je m'amusais quelquefois à lui poser des questions que je savais devoir l'irriter et le jeter dans une de ces colères hérissées de traits dont il était coutumier.

Je lui demandais, par exemple, assez souvent sa définition du dessin que je savais par cœur et je m'amusais de le voir passer par toutes les phases prévues... J'allais assez souvent pendant l'été dîner chez lui, rue Victor-Massé. Son triple appartement était un chaos de merveilles et de poussière. Il me faisait manger, sans exception, du veau et du macaroni sans le moindre grain de sel, ni condiment d'aucune sorte. Le dîner se complétait par l'amère

confiture de Dundee. Ce menu était commandé par son régime.

Degas maudissait ce qu'il appelait « la gent de lettres ». Il exécrait les critiques d'art et le moindre essai d'un écrivain pour porter un jugement sur la peinture tirait de lui des orages. Son violon d'Ingres cependant était le vers. Il a fait vingt cinq sonnets, tous très originaux, quelques-uns remarquables ; certains vers véritablement très beaux. Il y en a sur les danseuses, d'autres sur les courses ; il y peint un pur sang : *Tout nerveusement nu sous sa robe de soie.*

Degas travaillait infiniment ses vers. Il y trouvait autant d'occasions de désespoir que dans la peinture. Il allait consulter parfois Heredia, parfois Mallarmé. Chacun d'eux, selon sa nature, lui prodiguait les conseils. Un soir, il dit à Mallarmé que l'art des vers était le plus haïssable de tous ; qu'il avait eu beau travailler tout le jour, il n'avait pu se tirer d'un certain sonnet particulièrement rebelle — « Et pourtant, disait-il à Mallarmé avec une fureur naïve, ce

ne sont pas les idées qui me manquent ! » — Et Mallarmé lui répondit — c'est tout Mallarmé — « Mais, Degas, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, c'est avec des mots ! »

Il y avait chez Degas la combinaison singulière et très savoureuse d'un amateur d'autrefois qui savait par cœur son Racine et une foule de mélodies de l'ancien opéra italien, d'un homme passionné pour le style, l'élégance, la noblesse des attitudes et, d'autre part, d'un observateur extraordinairement précis, à la fois réaliste et impressionniste ; il est l'un des premiers peintres qui aient étudié et utilisé la photographie instantanée, les estampes japonaises ; et cette combinaison très significative, très particulière qui composait un adorateur de Poussin, un admirateur d'Hokusai, un homme d'esprit, un homme du monde, un original au caractère parfois insupportable, faisait de Degas l'exemplaire incomparable d'un type terrible et délicieux.

Il avait adopté une attitude dont la netteté offensive exaspérait les uns, ravissait les autres... Il abondait en apophtegmes dont beaucoup sont restés célèbres et ménageait bien peu de monde. C'était un redoutable critique et, cependant, quand il s'agissait de peinture, il se piquait d'une justice et d'une impartialité absolues. Dans les expositions, il n'était pas rare qu'il découvrit à des œuvres qui semblaient au-dessous du médiocre des qualités ou des intentions imperceptibles à tout autre. Il avait d'assez grands égards pour les jeunes artistes qui osaient ou qui daignaient le consulter. Même les œuvres des peintres, des sculpteurs dont les ambitions et la manière étaient infiniment éloignées des siennes, trouvaient en lui une attention et parfois une considération inattendue. Je l'ai vu, par exemple, apprécier assez haut la Jeanne d'Arc de Paul Dubois, qui est devant Saint Augustin. Il me souvient aussi de l'avoir entendu louer une statuette de Bonaparte à cheval par

Meissonier. Il en palpait les formes avec complaisance; il retrouvait sur la croupe et sur l'encolure, le long des cuisses et des canons de l'animal, des problèmes qu'il connaissait bien.

Rien ne me touche plus que ces contacts de l'artiste avec l'artiste sur de mêmes difficultés qu'un art précis les contraint de considérer et d'aborder tour à tour.

CHEZ HEREDIA



JE voyais assez souvent Heredia. Il me montrait une bienveillance affectueuse, qui s'est marquée particulièrement dans une certaine occasion. Je n'avais point de situation. L'idée lui vint de me donner pour secrétaire à Brunetière, avec lequel il était très lié. L'affaire fut très près d'aboutir...

Heredia recevait largement et librement ses jeunes et très jeunes confrères. S'il leur trouvait quelque talent, il les encourageait et les servait de son mieux. Je crois qu'il a été le dernier poète qui ait pris plaisir à instruire ses cadets des finesses et des artifices du métier. Il y a une véritable noblesse dans cette libéralité qui n'est plus possible, n'étant plus personne qui daignerait en profiter...

Heredia me reprochait régulièrement ce qu'il appelait ma paresse et qui n'était que la conséquence extérieure d'une modification profonde qui s'opérait en moi. Quelle modification ? Je ne saurais la définir. Elle était dûe peut-être à une sorte de substitution dans les facteurs héréditaires prédominants (*Eupalinos*), mais en somme, je n'en sais rien. La littérature ne satisfaisait pas mon esprit de ce moment-là. Je m'habituais à la considérer comme une activité partielle dont l'objet supérieur est l'étude et l'acquisition des moyens d'expression par le langage. J'ai passé de longues années dans mes réflexions très diverses sans jamais songer qu'une carrière littéraire pût convenir à ma nature.

— ...

— Je ne voyais pas d'ouvrage déterminé devant sortir de mes réflexions, mais seulement un éclaircissement de ma pensée. Tout ce que j'ai écrit depuis m'a toujours été, ou *commandé* quant à la prose, ou *demandé* quant aux vers.

Ainsi *Eupalinos ou l'Architecte* m'a été commandé par la revue *Architectures*, qui fixa même le nombre de lettres (115.800) que devait avoir mon essai. Un critique, récemment, trouvait ce dialogue trop long. On voit que sa longueur n'est pas de moi.

— ...

— Pour mes vers ? La *Nouvelle Revue Française*, dont la librairie venait de se fonder, me demanda, vers 1913, de recueillir mes anciens vers. Je m'en défendis longtemps. Gide et Gallimard revinrent à la charge. On fit dactylographier les divers petits poèmes qui gisaient dans les revues d'autrefois, et je me trouvai en présence de mes anciens vers que je considérai d'un œil désabusé et infiniment peu complaisant. Je m'amusai à les modifier avec toute la liberté et le détachement d'un homme qui est depuis longtemps habitué à ne plus s'inquiéter de poésie. Je repris un certain goût à ce travail dont j'avais perdu la pratique, et l'idée me vint de faire une dernière pièce, une

sorte d'adieu à ces jeux de l'adolescence... Ce fut l'origine de *la Jeune Parque*.

NAISSANCE DE « LA JEUNE PARQUE »



JE voulais faire une quarantaine de vers. Pour me contraindre à travailler, j'imaginai de leur imposer les règles les plus strictes de la poésie dite classique. Mais, entre 1892 et l'époque dont je parle, de grands changements s'étaient produits en moi. Il fallut, malgré moi-même, que je fisse place à ce nouvel esprit (assez éloigné de la poésie telle qu'on la conçoit ordinairement) dans l'œuvre que m'avait assignée ma volonté. Le poème est devenu dix fois plus long que je ne pensais le faire et, comme chacun sait, cent fois plus difficile à lire qu'il n'eût convenu.

Puisque je parle d'obscurité, permettez-moi, non point de la défendre,

— ce serait absurde — mais ce qui est beaucoup plus intéressant que d'attaquer ou de défendre, permettez-moi d'essayer d'en rechercher les causes. On ne peut pas dire que je ne les connaisse point !

L'obscurité, à mon avis, quand elle n'est pas voulue, résulte de trois ordres de causes. Le premier gît dans la difficulté même des sujets qui se proposent à l'écrivain. Il arrive dans ce cas que plus il vise à la précision, plus il se fait dur à lire. Prenez l'objet le plus familier, une chaise, une clé... Supposez que le nom en soit perdu, et qu'il faille décrire cet objet, le *rendre*, au moyen des autres mots du vocabulaire. Plus vous serez précis, plus vous donnerez au lecteur une tâche difficile et rebutante. Or, les objets de pensée ou les états complexes d'un être vivant sont choses mal dénommées. On ne peut les déterminer qu'en accumulant les *relations* et les combinaisons.

En second lieu, mais presque au

premier rang, je placerais le nombre des conditions indépendantes que s'impose le poète. S'il veut satisfaire à l'harmonie, au prolongement de cette harmonie, à la continuité des effets plastiques, à celle de la pensée même, à l'élégance et à la souplesse de la syntaxe, et s'il veut que le tout soit contenu dans l'armature de la prosodie classique, il arrive, il doit arriver que la complexité de son effort, l'indépendance des conditions qu'il s'est assignées, l'exposent à surcharger son style, à rendre trop dense la matière de son œuvre, à user de raccourcis, d'ellipses qui déconcertent les esprits du lecteur. Il arrive donc à plus d'un de ceux-ci d'expirer sur la route. La tension qu'on lui demande se trouve hors de proportion avec la quantité d'énergie que sa curiosité littéraire et son goût de la poésie l'engagent à dépenser. N'oublions jamais que l'obscurité d'un texte est le produit de deux facteurs : la chose lue et l'être qui lit. Il est rare que ce dernier s'accuse soi-même.

La troisième cause de l'obscurité n'est elle-même qu'un effet composé des deux autres : elle consiste dans l'accumulation sur un texte poétique d'un travail trop prolongé.

(Je dis *poétique*, car le travail accumulé sur la prose doit toujours pouvoir aboutir à une simplification de l'expression. La limite de la prose est la formule algébrique. Mais l'effort, dans le langage rythmé, nommé, rimé, allitéré, se heurte à des conditions entièrement étrangères au schéma de la pensée).

Ce que je vous en dis n'est pas une analyse approfondie de cette question de l'obscurité dans les lettres. Il faudrait faire une théorie de la compréhension, mais nous dépasserions toutes les limites en nous y engageant. Le problème passe en effet le domaine de la littérature. C'est le mécanisme de l'esprit, et ce qu'on pourrait appeler le fonctionnement du langage, qui est en cause.

Prenez un homme dans la rue. Don-

nez-lui à lire telle page de Descartes, telle phrase de Bossuet, telle période de Racine, telle sentence de Montesquieu, il les prendra pour du Mallarmé, dont il connaît sans doute le nom par les chroniqueurs, avec citations à l'appui.

L'obscurité de *la Jeune Parque* est due aux diverses causes dont je viens de vous parler.

Songez que le sujet véritable du poème est la peinture d'une suite de substitutions psychologiques, et en somme le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit.

J'ai essayé de mon mieux, et au prix d'un travail incroyable, d'exprimer cette modulation d'une vie. Or, notre langage psychologique est d'une extrême pauvreté. Il fallait l'appauvrir encore, puisque le plus grand nombre des mots qui le composent est incompatible avec le ton poétique. J'ai apporté des soins tout particuliers au vocabulaire de la *Jeune Parque*.

Ce labeur de quatre ans m'a, je crois,

appris bien des choses dont je n'avais pas le moindre soupçon. Il me semble que rien ne vaut de faire un long poème obscur pour éclaircir les idées.

Ce poème achevé, j'ai fait presque aussitôt, et d'abondance, *Aurore* et *Palme*, comme si la raideur et la longueur de mon effort étaient récompensés par une légèreté et une aisance qui ne peuvent succéder qu'à quelque entraînement rigoureux et volontaire...

J'avais fait quelques strophes du *Cimetière marin* pendant que je composais la *Jeune Parque*.

Il est né, comme la plupart de mes poèmes, de la présence inattendue en mon esprit d'un certain rythme. Je me suis étonné, un matin, de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques. Ce type a été assez peu cultivé par les poètes français du XIX^e siècle.

Il n'a point d'application chez les Parnassiens et leurs successeurs, ou, du moins, il en a fort peu. C'est un vers difficile à manier à cause de sa facilité même. Je vous ferai observer

qu'il constitue, sous le nom d'hendécasyllabique, le grand vers italien et espagnol. Quant au contenu du poème, il est fait de souvenirs de ma ville natale. C'est à peu près le seul de mes poèmes où j'aie mis quelque chose de ma propre vie.

Ce cimetière existe. Il domine la mer sur laquelle on voit les colombes, c'est-à-dire les barques des pêcheurs, errer, *picorer*... Ce mot a scandalisé. Les marins disent d'un navire qui plonge de l'avant dans la lame, qu'il *pique du nez*. L'image est analogue. Elle s'impose à qui a vu la chose.

POÉSIE PURE ?



A meilleure introduction à vos poèmes me paraît être la préface que vous avez donnée à *Connaissance de la déesse de Lucien Fabre*.

— J'ai eu le malheur d'écrire en cette préface les mots de *poésie pure* qui ont fait une sorte de fortune. Il est curieux de voir une expression assez négligemment jetée prendre une étonnante valeur en allant de bouche en bouche. Ce que l'on avait écrit comme expression conventionnelle semble désigner une réalité en soi que les uns et les autres s'ingénient à définir.

Je n'avais entendu faire allusion qu'à la poésie, qui résulterait, par une sorte d'*exhaustion*, de la suppression progressive des éléments prosaïques d'un poème. Entendons par éléments

prosaiques tout ce qui peut, *sans dommage*, être dit en prose ; tout ce qui, histoire, légende, anecdote, moralité, voire philosophie, existe par soi-même sans le concours nécessaire du chant. L'expérience, à défaut de raisonnement, montrerait que la poésie pure, ainsi entendue, doit être considérée comme une limite à laquelle on peut tendre, mais qu'il est presque impossible de rejoindre dans un poème plus long qu'un vers.

D'ailleurs, il est très facile de montrer, dans tous les poètes, sans exception, les éléments de poésie pure. Ils se détachent de l'ensemble du texte, en deviennent indépendants. On éprouve le désir de ne trouver que des beautés de cette nature. Il est naturel que l'on ait cherché à constituer des poèmes au moyen des éléments les plus précieux.

En somme, j'ai employé le mot *pure* dans le sens fort simple que lui attachent les chimistes quand ils parlent d'un corps pur. Une comparaison fera

comprendre comment la délicatesse du goût peut intervenir dans la notion de poésie pure. Il suffit de se représenter l'impression que produit l'éclat d'un bruit ou de voix qui parlent quand un orchestre se fait entendre. Nous avons alors le sentiment d'un contraste entre deux mondes ou entre deux ordres de lois de notre sensibilité. Le son et le bruit s'excluent. L'ensemble des sons forme un système en quelque sorte fermé et complet. Une chaise qui tombe, une dame qui se met à parler à voix haute, rompent je ne sais quoi dans notre état.

C'est ainsi que, dans un poème, l'intervention de données historiques, par exemple (une date, parfois) doit paraître contraire à l'objet que se propose celui qui parle en vers.

— ...

— Pour qui s'intéresse de très près au travail même du vers, il importe peut-être assez peu de varier les sujets. Je concevrais fort bien qu'un poète amoureux de son art se contentât de

refaire, sa vie durant, toujours le même poème, en donnant tous les trois, quatre ou cinq ans une variation nouvelle d'un thème une fois choisi. Ce serait agir comme une fabrique d'automobiles qui lance de temps à autre un châssis nouveau, pourvu de perfectionnements (parfois contestables) d'un type primitivement conçu. C'est que j'incline à croire que l'essence de la poésie est la recherche de la poésie même, et que sa profondeur est possession de plus en plus intime, de plus en plus précise, de tous les moyens d'un art dont l'objet, ou, si vous voulez, la fin, est dans une relation très étroite avec ses moyens.

En tout cas, le bénéfice certain, et, en quelque sorte, absolu que peut procurer un poème à son auteur, dépend, à mon avis, du travail que s'est imposé le poète.

ET RIMBAUD ?



COMMENT se défaire de Rim-
baud en quelques mots !
C'est un *créateur de valeurs*
dont il s'agit. On vit sur
Rimbaud depuis vingt ans.

Je remplace tout ce que
je pourrais vous en dire par un rap-
prochement avec Mallarmé, et une
transposition dans le domaine des scien-
ces. Je compare donc Mallarmé à un
de ces logiciens symbolistes qui s'at-
tachent à l'analyse des formes, à leurs
combinaisons, et qui parviennent à
résumer en quelques équations prodi-
gieusement obtenues les lois les plus
diverses de la physique.

Rimbaud, c'est tout autre chose. Il
me fait penser à des hommes tels que
Crookes ou que Pierre Curie, qui ren-
dent sensibles des phénomènes infini-
ment délicats, qui enrichissent le monde

de faits nouveaux qu'on ne percevait pas jusqu'à eux. Rimbaud a découvert tout un domaine littéraire dans les harmoniques de nos sensations. Il ne s'oppose pas directement à Mallarmé. Un *domaine* ne s'oppose pas à un *système*. Ce sont des ordres différents. Il y a un système de Mallarmé et un domaine de Rimbaud.

*
* * *

— *Parlez-moi un peu de la Crise de l'Esprit. Cet article a fait beaucoup de bruit à l'étranger. Il a été beaucoup cité. J'en ai donné lecture à Oxford pendant une conférence que je faisais l'année dernière devant un grand nombre d'étudiants de l'Université, et ils l'ont accueilli avec enthousiasme. D'autre part, j'en ai vu souvent citer quelques passages dans bien des ouvrages ou discours politiques d'auteurs aussi différents qu'Albert Sarraut, Henry de Jouvenel, Emile Borel, Jacques Bainville, Joseph Caillaux, et je crois même Paul Bourget.*

Une expression de votre étude semble

avoir particulièrement frappé. Vous avez dit: « L'Europe deviendra-t-elle ce qu'elle est en réalité, c'est-à-dire un petit cap du continent asiatique? »

— En disant que l'Europe est un petit cap, j'ai voulu rappeler qu'il n'y a point de proportion entre sa puissance dans le monde et sa grandeur physique, comme il n'y en a point entre sa population et celle des terres qu'elle « *contrôle* ». Il y a donc *autre chose*. J'ai essayé de définir cette autre chose, et je me suis demandé si cet appoint n'allait pas s'affaiblissant.

— *Plusieurs écrivains de divers pays ont fait aussi la même constatation: les uns pensent que, pour remédier à cet affaiblissement, il suffit de puiser aux sources éternellement jeunes du catholicisme, d'autres écoutent avec une étrange sympathie les « appels de l'orient » et semblent partisans d'une « utilisation du bouddhisme ». Quelle est votre attitude sur ce point? Croyez-vous à la fécondité toujours actuelle du catholicisme?*

— Je n'ai pas touché à la question

religieuse. Vous me posez un problème que l'on ne peut résoudre que par les moyens de la fantaisie. Un catholique vous dira oui. Un non-catholique jurera que non. Mais cela, nous le savions d'avance.

— *En somme, vous n'êtes pas sans « politiquer » quelque peu ?*

— A ma façon.

— *Si je compte bien, je vois dans votre œuvre cette Conquête méthodique qui a paru en 1896, la Crise de l'Esprit, et la réponse que vous avez donnée à la Revue de France, qui vous interrogeait sur la Crise de l'Intelligence ?*

M. Paul Valéry se met à rire :

— Oui, me dit-il, il paraît que, non content d'évoquer de temps à autre le spectre de la poésie pure, je me fais quelquefois le prophète des crises de l'intellect...

Quant à la politique, je n'y entends rien. C'est trop difficile ! Mais je me demande quelquefois si tout ce qui est compris actuellement sous ce concept n'est pas en train de subir une prodi-

gieuse transformation. Les idées ou les idoles qui, depuis des siècles, servent à énoncer les problèmes politiques et à leur concevoir des solutions, commencent à se trouver en contraste, sinon en conflit, avec la manière de penser, avec les conditions imposées par la vie moderne à la pensée, qui résultent du développement de précision, de connexion et de puissance que la science a imposé à l'Europe et que l'Europe impose au monde.

Il m'est donc arrivé de songer quelquefois à ce que pourrait être une politique où les considérations de statistique, — d'organisation, — de sélection, etc., joueraient le rôle fondamental...

... En somme, toute politique active se fonde nécessairement sur quelque idéal proche ou lointain que l'on assigne soit à l'individu, soit à quelque groupe humain, qu'il s'agisse d'une famille, d'un parti, d'une caste, d'une nation, d'un régime, — d'un continent tout entier ou de la race humaine tout

entière. Il y a donc, il doit y avoir autant d'idéaux, autant d'espèces d'idéaux qu'il y a de catégories et d'échelles différentes. — Le fait que chacun appartient à la fois à tant de systèmes, à tant de classes logiques, est le fait fondamental.

Faire des raisonnements, concevoir des constructions qui composent entre eux, qui combinent ces éléments ou ces êtres d'ordres si divers, — essayer de calculer ce que doit céder la personne au groupe et le groupe à la personne, rechercher par conséquent je ne sais quelle commune mesure entre des intérêts et des forces si différents, — voilà, entre autres rêveries, mon genre de penser à la politique.

LES LIVRES CAPITAUX



LES livres capitaux ? Cela dépend du lecteur. Il faut d'ailleurs observer qu'il n'y a de livres d'importance capitale que pour les lecteurs capables d'être remués dans le fond et transformés ou habités par un livre. Mais, il y a assez peu d'hommes aujourd'hui, qui soient si sensibles. Et l'humanité, dans son ensemble, ne lit guère que les journaux, ce qui désapprend à lire à la plupart.

On devrait enseigner aux élèves des écoles à lire les journaux. Je ne plaisante point. Si le peuple est le souverain, il faut bien que le souverain reçoive tous les matins un rapport sur l'état de l'empire et du monde. Ce rapport est dans les journaux, mais encore faut-il savoir l'en dégager. L'analyse d'un jour-

nal serait un exercice d'une grande utilité, peut-être d'une immense portée. La nourriture intellectuelle de l'espèce humaine est aujourd'hui constituée par les quotidiens. La majorité des hommes qui savent lire n'ont qu'une heure par jour pour la lecture, et cette heure que l'individu prend dans le métro, au restaurant, ou en chemin de fer, est remplie par les journaux.

Supposez qu'on enseigne à disséquer un journal, un article et même une page de publicité, à en séparer les facteurs, les objets, les sources, à en faire la critique, etc., et que l'on complète cet enseignement en comparant des journaux de différentes nations..., ne croyez-vous pas que ceci serait de grande conséquence ! »

HENRI BERGSON ET LA PHILOSOPHIE



ous parlions de Bergson...

— Je connais assez mal son œuvre, nous avoue Paul Valéry. Cependant, j'ai un grand respect pour lui. C'est l'un des esprits

les plus importants de l'époque... Songez à ce qu'il faut d'invention et de labeur, de rigueur et d'art, pour édifier un *système*. Songez que notre temps est peu favorable à ces vastes constructions, qu'il faut une sorte d'héroïsme pour entreprendre. Il est aisé de les critiquer, mais celui qui s'est risqué soi-même à reconstruire l'édifice de sa connaissance ne trouvera que des motifs d'*admiration* dans ces œuvres

hautes et hardies. Si une doctrine ne s'accorde pas avec sa pensée, il l'appréciera, cependant, comme il apprécierait un poème, sous le rapport de la beauté intellectuelle, de la subtilité, de la profondeur...

Personnellement, je suis en matière philosophique un autodidacte. Je ne sais donc pas si l'on peut me ramener au type bergsonien, comme le voudrait mon ami Thibaudet; mais, je ne le crois pas. Bergson appartient à la grande lignée philosophique. Quant à moi, je n'ai fait qu'essayer d'approfondir ce que j'appellerai mes problèmes qui n'étaient point nécessairement les problèmes traditionnels de la philosophie.

Comme il faut toujours se justifier à ses propres yeux, je me justifie quelquefois en me forgeant une certaine définition de la philosophie. Eh bien ! j'estime « *philosophe* » tout homme, de *quelque degré de culture qu'il soit*, qui essaie de temps à autre de se donner une vue d'ensemble, une vision ordonnée de tout ce qu'il sait, et surtout

de ce qu'il sait par expérience directe, intérieure ou extérieure. On peut concevoir un philosophe de très grand style, qui n'aurait point de connaissances scientifiques, et ce serait un personnage bien intéressant. Peut-être même bien important...

La philosophie m'apparaît donc un problème d'*ordre* et de *forme* : la recherche de cette ordonnance et des expressions qui lui sont adéquates, pouvant, devant conduire aux analyses, aux analogies, aux transformations de termes qui constituent la vie mentale de tous les philosophes en général. En d'autres termes, c'est plutôt l'objet des problèmes que leur nature qui caractérise pour moi le philosophe mais, bien entendu, je ne prétends pas que mon opinion ne soit pas singulière et je ne réponds pas de son invariabilité...

PASCAL



BIEN des personnes ont été un peu plus qu'étonnées de ce que j'ai pu écrire sur Pascal, mais il me semble que je puis justifier ce que j'en ai dit. Il n'y a point de parti pris chez moi et l'on reconnaîtra que je m'attache toujours à motiver mes jugements. Mais, enfin, je n'ai jamais pu m'empêcher de comparer la pensée et surtout le caractère de Pascal à la pensée et au caractère de ce Descartes auquel Pascal ne pouvait pardonner, et pour lequel je me sens une admiration toujours plus grande. Je vous dirai à ce propos que personne, il me semble, ne parle jamais de Descartes écrivain.

Je confesse que je trouve en Pascal une manière d'*ennemi du genre humain* comme on disait sous la Révolution,

Ennemi du genre humain, et au fond presque ennemi de la religion, je veux dire du visage humain de la religion.

— !

— Je m'explique. Lorsqu'un homme de vaste puissance intellectuelle fait son retour à Dieu (j'entends dans le catholicisme), il me semble qu'il n'a le choix qu'entre trois attitudes : ou bien il résigne toutes ses ambitions, il sacrifie ses pouvoirs intellectuels, il devient le plus soumis des fidèles, abandonne les Lettres, les Sciences et s'il ne va à la Trappe ou chez les Chartreux, du moins se consacre-t-il à une obscure, sévère et profonde vie.

Ou bien, son esprit s'étant soumis, il en tournera toutes les forces vers l'étude des choses sacrées ; mais ici il ne trouve pas un désert, une *terra incognita*, il trouve la tradition d'une pensée parallèle aux enseignements essentiels, qui les commente et les combine — et cette pensée est organisée en deux ordres remarquablement distincts de recherches. L'un, c'est la

théologie dogmatique ou morale ; l'autre se trouve dans les écrits et les exercices des mystiques. Pascal n'a choisi aucune de ces trois voies.

Je ne crois pas m'avancer beaucoup en disant que la théologie de Saint Thomas d'Aquin ne devait exciter que ses mépris ; et quant à l'ordre mystique, il semble ignorer qu'une quantité d'expériences, très profondément poussées, avaient, avant lui, tracé la voie, qu'elles avaient élucidé, et même permis de classer avec une précision remarquable les modes et les degrés de la vie purgative et illuminative.

Eh bien, Pascal me paraît neuf et éperdu dans ses essais mystiques. Il se lance dans une apologétique indépendante, hasardeuse, parfois bien imprudente. Mais enfin il se peut que je me trompe, et même il est probable...

En résumé, je n'ai jamais songé à contester l'extraordinaire puissance intellectuelle de Pascal, ni sa valeur d'écrivain, mais je trouve en lui, plus je le considère, ce que j'appelle son

impureté et que j'oppose à ce que j'appelle la *pureté cartésienne*. Je trouve chez Pascal la confusion — un désordre tout moderne — entre les divers ordres ou les divers moments de l'être vivant, ordres et moments que la gloire de Descartes aura été de distinguer comme l'ont toujours fait ou tenté de faire tous les grands Européens.

Comparez, je vous prie, ce que nous devons à l'un et ce que nous devons à l'autre : l'esprit cartésien nous offre des développements qui sont loin d'être achevés ; il domine le classique français des XVII^e et XVIII^e siècles, en faisant prédominer l'idée de méthode et d'opération distincte ; il anime toute la recherche scientifique par l'admirable conception de l'univers quantitatif, — on pourrait dire par la quantification délibérée de toutes les lois du monde matériel qu'il réduit à un système de choses mesurables. Il tend, d'autre part à constituer une psychologie étroitement liée à la physiologie et, en somme, il s'assigne la tâche grandiose, non

point d'une explication de l'univers et de l'homme, mais de leur représentation toujours plus précise. Rien de plus opposé à l'état d'esprit que l'on trouve chez Pascal, chez lequel il faut bien reconnaître une sorte de timidité devant le problème de la cosmologie, dont il désespérait comme il a plus tard désespéré de la vie même.

Pascal voulait qu'on se bornât à dire en gros que tout se fait par matière et mouvement; il se refusait à pressentir, comme faisait Descartes, les magnifiques constructions analytiques qui ont été édifiées depuis le dix-septième siècle et qui, par l'immensité des objets qu'elles comprennent, la netteté des relations qui y sont inscrites, le raccourci prodigieux de faits d'expériences, de résultats, de lois qu'elles supposent, constituent peut-être les œuvres les plus extraordinaires de l'homme.

MES CONFÉRENCES



U cours de ces dernières années, j'ai été amené à faire des conférences dans les pays limitrophes de la France. J'en ai rapporté des impressions très diverses, toutes agréables. Rien n'est plus intéressant que de passer d'un pays dans l'autre, c'est-à-dire en ce qui me concerne, d'un groupe d'écrivains et d'artistes à un autre, d'un public lettré à un autre et, comme un oiseau goûterait au cours de sa migration les graines et les fruits de différents climats, tous savoureux, tous différents, d'apprécier une quantité de centres intellectuels et d'intentions poétiques ou philosophiques dissemblables. D'observer, par exemple, comment un grand écrivain français, un Racine, un Baudelaire, sont diversement jugés et

utilisés en Belgique, en Suisse, en Angleterre, en Italie, en Espagne. C'est une expérience des plus curieuses.

La perspective des valeurs change de la façon la plus inattendue. On trouve que des œuvres que nous plaçons à des rangs extrêmement différents sont considérées comme équivalentes ou même regardées dans l'ordre inverse à Madrid ou à Milan. Il faut reconnaître que certains noms considérables dans notre littérature sont à peine connus à l'étranger ou que des écrivains qui ne sont guère connus ici que dans un cercle assez restreint jouissent ailleurs d'une étonnante renommée. Nous le savons d'avance, mais l'expérience directe est tout autrement puissante.

Passées les frontières, la hiérarchie que j'appellerai officielle n'existe guère plus. La valeur nominale et en quelque sorte fiduciaire des ouvrages français qui est créée et maintenue en France par la tradition, par la situation acquise, par les programmes de l'Uni-

versité, n'a cours à l'étranger qu'à grand peine ; mais les œuvres véritablement précieuses, c'est-à-dire universellement ou du moins européen-nement significatives sont l'objet d'un intérêt passionné. Cette valeur profonde des œuvres se mesure, à mon avis, aux sacrifices que l'on fait pour se les procurer, pour les comprendre, pour en extraire une sorte d'aliment spirituel ; et cette valeur de zèle, d'attention, et, en somme, de travail doit, dans tous les jugements littéraires, se distinguer nettement de la valeur d'amusement ou d'émotion passagère.

—

— Vous ne sauriez croire comme il est doux de se trouver, en débarquant dans une ville inconnue, des amis que l'on n'avait jamais vus, qui ne connaissent de vous que ce que vos écrits leur ont appris et desquels vous ne savez rien, sinon qu'ils vous attendent avec une sorte de charmante curiosité et d'incertitude affectueuse.

A ZURICH



JE n'oublierai jamais ma conférence de Zurich, une des premières que j'aie faites. Je devais parler à l'Université de « *La crise de l'esprit européen* ». Je fus reçu à la gare par le consul de France, M. Ristelhueber, homme d'une culture et d'une grâce achevées qui a beaucoup fait dans ce poste pour la nation et pour les Lettres.

Mes premiers regards sur les murs m'apprirent que je devais parler *im Auditorium maximum* de l'Université. L'affiche me qualifiait, d'ailleurs, de *professor-doctor*, ce qui ne laissa pas de m'épouvanter.

Le soir venu, j'étais en proie à une inquiétude illimitée. L'idée de monter dans une chaire solennelle et d'avoir à parler devant un auditoire

que l'on m'avait dépeint comme sévère et dangereusement attentif, me communiquait un « trac » — une paralysie de mes pauvres moyens, — qui croissait de minute en minute. Enfin l'heure fatale sonna. M. Ristelhueber vint me chercher à l'hôtel. Quand nous passâmes le pont, j'avais une prodigieuse envie de me précipiter dans la Limmat.

L'Université de Zurich est un monument imposant. Il y avait de hauts escaliers à gravir, d'énormes vestibules à traverser.... Enfin, l'on me poussa dans la salle. Je montai à l'échafaud. Il fallait parler debout devant un pupitre élevé auquel je me cramponnais, épuisé que j'étais d'anxiété et de fatigue. Devant moi, une salle pleine qu'il me semblait entrevoir au travers d'un nuage; quelques figures çà et là se distinguaient mieux, et sur l'ensemble de cette brume scintillait étrangement une myriade de verres de lorgnons.

Jamais sensation plus douce de retour à la vie que celle que j'éprouvai en redescendant de ce prétoire. Je

me sentais courbaturé, nerveusement joyeux, et je serrais des mains avec l'effusion d'un homme qui vient d'échapper à un grand danger.

Tout un groupe de professeurs de Zurich se saisit de moi et me conduisit dans un très petit café. Nous nous assîmes autour d'une table ronde où étaient gravés dans le chêne les noms de bien des étudiants d'autrefois. Le reste de la nuit se passa à boire une bière délicieuse. J'avais à mes côtés le mathématicien Franel qui avait été le professeur d'Einstein au Polytechnicum. Il me raconta des anecdotes curieuses sur les études à Zurich de l'illustre physicien. Je demandai à visiter ce *Poly* qui est le plus célèbre établissement d'enseignement supérieur technique de l'Europe et j'y ai passé la matinée du lendemain. Rien de plus saisissant que de voir fonctionner l'énorme électro-aimant qui s'y trouve.¹

(1) La construction de cet appareil est due à M. Pierre Weiss et a servi aux célèbres recherches de l'éminent physicien, actuellement professeur à l'Université de Strasbourg.

On me fit prendre dans la main une poignée de grosses billes en acier que je roulai librement entre ma paume et mes doigts. Mais à peine l'électro-aimant fut-il mis en action, ces billes, brusquement soumises au champ magnétique intense qui venait de se créer, s'alignèrent en chapelet courbe, matérialisant dans l'espace un arc de *ligne de force* d'une raideur impressionnante. Ce changement brutal, et survenu dans ma propre main, des propriétés du milieu, éther ou espace, est un phénomène qui me fut presque émouvant à observer.

CHEZ MUSSOLINI



MAIS comment vous dire par le détail toutes les impressions de ce voyage de conférences...

A Rome, le Président du conseil a manifesté le désir de me donner audience. Je l'ai trouvé dans son vaste cabinet du Palais Chigi. M. Mussolini se tenait à une table placée à l'un des angles de la grande pièce. Il est venu vers moi le plus affablement du monde et notre conversation a roulé principalement sur la littérature. J'ai cru devoir attirer l'attention de Mussolini sur les conditions matérielles de la vie des hommes de lettres, à notre époque. On ne saurait trop représenter ces choses là aux chefs d'état. M. Mussolini m'a dit qu'il portait un intérêt spécial et très vif à cette question. Je lui fis observer qu'entre

tous les écrivains, les poètes étaient sans doute les plus dignes d'intérêt, car romanciers et dramaturges peuvent toujours espérer que le succès leur apportera la fortune, mais qu'il n'en va pas de même pour les faiseurs de vers. La poésie est le type de la mauvaise affaire. Le Président du Conseil me répondit que les temps étaient très durs, que le problème essentiel de l'heure était de vivre au jour le jour, de soutenir sa famille, et comme il me le dit en italien, de « faire marcher la baraque ». Il ajouta qu'il avait le plus grand désir de venir en aide aux poètes, et qu'il les soutiendrait avec la puissance de l'état (*colla potenza dello Stato*).

Quelques jours avant de voir M. Mussolini j'avais été l'hôte de d'Annunzio à Gardone, — magnifique, charmante, et lyrique hospitalité.

EN ESPAGNE



J'AI trouvé en Espagne, dans les groupements que j'ai vus, une surprenante ferveur pour la poésie. Je me demande s'il y a au monde un endroit où elle est actuellement plus dévotement aimée.

Peut-être un peu de l'ancien mysticisme espagnol, peut-être cette espèce d'écart du monde moderne où vit l'Espagne, ne sont-ils pas étrangers à cet amour de la poésie. Quoiqu'il en soit, je n'ai jamais rencontré d'hommes plus épris de poésie que ces jeunes amis espagnols pour lesquels il semble que faire des vers, lire des vers soient les formes supérieures de l'activité humaine. La politique, ni l'économie, ni l'agitation, ni l'avidité active ne sont en Espagne ressenties au point de rendre

négligeable, arbitraire, superficielle, la fonction du poète. Peut-être la tradition espagnole conserve-t-elle quelque chose de la considération et presque de l'émerveillement que les ornements du langage, le chant des mots, la combinaison des images obtinrent des Arabes et des Maures ?

Quels charmants compagnons j'ai trouvés dans ce groupe littéraire qui m'a si gracieusement accueilli !

Après Madrid, j'ai été à Barcelone dans des conditions délicieuses, mais délicates. Deux partis très opposés m'y ont fait, chacun selon sa nature, une réception tout aimable et honorable. J'ai parlé pour les uns, j'ai parlé pour les autres, anxieux de ne pas me départir de la réserve que ma qualité d'étranger et d'hôte me commandait. Ce ne fut pas toujours très facile.

..... Je ne saurais vous dire à quel point j'ai été frappé par l'activité intellectuelle de la capitale de la Catalogne. Il y a là d'admirables bibliothèques comme celle de l'*Ateneo*, qui devraient

faire envie à bien des cités. Barcelone est sans doute actuellement le seul grand port de l'Europe dont la vie intellectuelle soit comparable à la vie industrielle et commerciale. Je n'insiste pas. Un détail vous donnera quelque idée de ce qui est possible et de ce qui se fait à Barcelone. Une traduction de Platon fort bien imprimée, sur beau papier fabriqué dans le pays, y paraît actuellement — grec et catalan en regard — sous la direction de quelques hellénistes distingués. Songez que la langue catalane est la langue d'un petit pays; songez au nombre probable des lecteurs de Platon dans cette population restreinte, songez aux conditions matérielles de l'entreprise, vous jugerez alors de sa signification.



A une vingtaine de lieues de Barcelone se trouvent les célèbres amas rocheux de Montserrat. J'avais grande envie de voir cet étrange paysage et de visiter le monastère bénédictin qui

est construit à quelque huit cents mètres de hauteur.

La « Mancommunauté », qui est le gouvernement local de la Catalogne, ayant mis à ma disposition une voiture, je suis parti pour Montserrat un certain dimanche matin, accompagné par deux délégués du Président de la « Mancommunauté ».

Je ne vous décrirai pas le paysage qui est admirable, ces entassements sont d'une étrangeté et d'une grandeur singulière.

Arrivés au monastère immense où des centaines de pèlerins et de visiteurs trouvent, s'ils le désirent, des chambres pour y passer quelques jours, nous avons visité l'intérieur du couvent où il y a quelques tableaux assez beaux et surtout une bibliothèque d'installation toute récente et toute moderne. Elle est boisée de bois clair, pourvue de l'outillage technique le plus perfectionné. D'incomparables fichiers mettent les très grandes richesses qui sont sur les rayons à la disposition

immédiate du chercheur. Il y a là quatre vingts ou cent mille volumes. Les publications historiques et même littéraires les plus récentes s'y trouvent à côté des antiques collections vêtues de veau ou de vélin.

Le prieur qui nous accompagnait et qui me fut le plus aimable des guides me demanda d'écrire quelques mots sur le livre d'or de l'abbaye. J'en fus fort touché, fort embarrassé.

Mes excellents compagnons m'ont alors proposé de monter au plus haut point du massif où se trouve l'ermitage de San Juan. Un funiculaire permet d'y parvenir en quelques minutes. Il s'agissait d'aller voir de là-haut toute la Catalogne; mais, à la petite gare du funiculaire, nous trouvâmes un assez grand nombre de pèlerins qui étaient dans les mêmes intentions. Ils étaient guidés par des franciscains. L'un de mes guides demanda à l'homme du funiculaire qu'il nous fît monter les premiers en raison du caractère officiel dont il était revêtu. L'employé allait

nous faire passer quand un franciscain, jeune, maigre, très pâle, aux yeux ardents et durs, s'interposa. Je ne comprenais guère son langage, mais je comprenais sans difficulté son idée. Il déclarait injuste que nous passassions avant ceux qui étaient là avant nous. Nous étions évidemment les voyageurs de la onzième heure et la jurisprudence des guichets était pour lui. Mais mon guide, fort de sa qualité officielle, lui tint tête et ce fut entre eux une sorte de duel oratoire que le « peuple » écoutait en silence et que j'entendais, sans y comprendre grand chose, avec un puissant intérêt. Je sentais qu'il était question de moi à chaque instant dans ce colloque. Mon guide me désignait à l'assemblée et il disait, je crois, quelque chose comme ceci : « Quelle honte, Messieurs, pour le peuple de Catalogne, quand on saura, dans le monde entier, que vous n'avez pas voulu laisser passer le « Savio Frances » (sic.)

Enfin, après quelques répliques et

contre répliques, toutes fort bien déduites et vigoureusement articulées, le Sage Français et ses compagnons triomphèrent de ce Savonarole, et l'ascenseur nous transporta jusques aux nues.

A l'approche de la nuit, nous avons repris le chemin de Barcelone par une route à double courbure dont les segments de spires ne sont pas sans faire concevoir quelques idées catastrophiques. Un des pneumatiques creva. La voiture arrêtée sur la pente, le chauffeur se mit à remplacer la chambre à air. Comme il gonflait la chambre neuve, la machine s'ébranla et se mit en route pour le précipice avec la docilité d'un corps qui s'abandonne sans réserves aux séductions de la pesanteur universelle. Nous eûmes tout juste le temps de la retenir sur le bord du ravin et de caler les roues avec quelques pierres, mais un désastre s'était accompli. L'auto, dans son mouvement, avait écrasé la pompe à air. La situation était critique — Que faire ? — Pendant que nous nous regardions

— car les hommes ont coutume, dans les moments difficiles, de chercher dans les yeux les uns des autres ce que l'on nomme une lueur d'espoir — nous entendîmes le barrissement d'une trompe.

Bientôt une magnifique voiture apparut au tournant de la descente. Elle montait vers Montserrat. Nous l'avons arrêtée, de nos mains levées, mendiant le secours, et le Cardinal archevêque de Burgos qui l'occupait nous fit la grâce de nous prêter sa pompe et de nous donner sa bénédiction.

LITTÉRATURE



JE ne pense pas directement en homme de lettres. Je ne vois pas littérature directement. Je ne vois pas *livre*, *poème* etc. mais occasion de recherches, de travaux de divers ordres, — parmi lesquels ceux qui conduisent ou pourraient conduire à l'ouvrage littéraire.

Je n'arrive à l'application littéraire de l'esprit que par conséquence, par l'effet de circonstances extérieures, et presque jamais de mon propre mouvement. Je n'en sens pas le besoin. Mon besoin spontané, c'est de me représenter les choses de manière qu'elles puissent être annexées à un système assez homogène et utilisable d'images et de symboles.

Le souci constant de la littérature

tend souvent à fausser la valeur des modes de pensée. Je m'explique : telle observation, telle remarque paraîtra beaucoup trop simple à l'esprit du littérateur ; il ne s'y arrête même pas ; son esprit est comme réglé pour ne pas s'en servir, et donc il ne la percevra pas. Il tiendra compte dans sa classification d'importance, de l'effet probable dans un ouvrage et non de la valeur de généralisation de l'observation dont il s'agit : j'avais un ami qui avait écrit, il y a trente ans, un très bel essai sur les grandes villes. Je lui fis observer que j'y trouvais une lacune qui ne laissait pas de m'étonner : — « Vous ne paraissiez pas avoir soupçonné que dans une grande ville il y a beaucoup de monde réuni sur un petit espace ; et cependant, que de choses dans cette remarque si simple que vous n'avez pas même songé à exploiter, à laquelle vous n'avez même pu penser tant elle est évidente. Votre instinct littéraire vous a joué le mauvais tour de vous faire fuir sans même en avoir conscience, une notion essen-

tielle dont la richesse est infinie... »

* * *

Les œuvres m'apparaissent, je dois l'avouer, comme les résidus morts des actes vitaux d'un créateur. Je ne puis penser à une œuvre que je ne pense aux actions et aux passions d'un être en travail. Sans doute, il est à peu près impossible de reconstituer ce vivant, cet animal psychologique qui a fait l'ouvrage, car les conditions immédiates du travail sont toujours brouillées, dissimulées ou contrariées par une foule d'accidents, de reprises, de corrections qui rendent presque indéchiffrable le développement de la construction. Mais nous en saisissons parfois quelques moments.

Il faut confesser qu'une œuvre est toujours un *faux* (c'est-à-dire une *fabrication à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement*). Elle est le fruit d'une collaboration d'états très divers, d'incidents inattendus; une sorte de

combinaison de points de vue originellement indépendants les uns des autres.) Le lecteur, être instantané, se trouve en présence d'un monstre formé de durées très différentes de nature et de développement et il est nécessaire qu'il en soit ainsi...

En dehors des considérations de vanité qui conduisent un auteur à vouloir paraître plus inventif, plus profond, plus correct dans son langage, plus passionné etc... qu'il ne l'est dans l'instant, et qui lui suggèrent de surcharger, épurer, rectifier, enrichir à froid son ouvrage, — l'acte d'écrire ne peut se prolonger jusqu'à remplir l'étendue d'un livre sans exiger une rupture presque incessante du dessin initial. Ce que je dis là n'a pas besoin d'être démontré, il suffit pour s'en assurer *de visu* de considérer un brouillon quelconque. La moindre rature violente le spontané. Personne n'accepte de soi les produits sincères de sa spontanéité telle quelle. Et c'est bien heureux !

L'un des résultats les plus intéres-

sants de ce « processus » de formation par reprises, repentirs, corrections successives, est sans doute l'étonnement que l'œuvre achevée doit causer à son auteur. J'ai dit *l'œuvre achevée*. Il s'agit de l'achèvement matériel, car il n'y a aucun signe incontestable de l'achèvement intrinsèque d'une œuvre. Ce sont toujours des circonstances étrangères qui nous imposent cet achèvement. Aucun caractère positif ne peut nous l'apprendre. Nous livrons au public un certain état d'une certaine entreprise, mais il n'y a aucune relation essentielle entre cet acte ou cet accident qui, en général, nous détache du livre, et l'objet d'attention ou le problème d'expression qui ont été le principe et le moteur de nos travaux.

— *J'ai eu récemment l'occasion de comparer les épreuves successives de l'importante préface de La Musique intérieure de Charles Maurras. Cet examen est riche de multiples enseignements.*

Vous savez peut être que Maurras travaille surtout sur épreuves. C'est dire

que peu de phrases, aux troisièmes épreuves, subsistent sans avoir subi un remaniement total ou partiel. Presque toutes les corrections sont heureuses. Mais ce que je veux vous signaler, c'est qu'il est très rare qu'un changement, qu'une modification grave soit apportée à la pensée initiale. Le travail de la forme est toujours dans le sens d'un approfondissement, d'une précision de cette pensée initiale.

— C'est curieux. Il ne faut pas oublier, en effet, que nous sommes en littérature. En littérature, rien ne nous oblige dans l'approximation successive du travail à tendre vers un objet fixé et défini d'avance et à conserver quoi que ce soit de nos pas précédents. Nous avons droit à toutes les variantes imaginables, car notre dessein réel n'est pas de parvenir à un certain point, comme dans les thèses et les ouvrages démonstratifs, mais de provoquer un certain état. Nous avons le droit de tuer un personnage de roman, ou de lui faire grâce; de changer sa destinée en cours de route, de modifier son

caractère ou son milieu pour lui placer tel mot dans la bouche. Qu'importe ! Le lecteur n'assiste pas aux « essayages » ! *Comme c'est vivant !* dira-t-il du fantoche verbal enfin confirmé dans *l'être* par l'opération du typographe...

Le lecteur a raison.

Je me suis posé parfois cette question. Que reste-t-il de la littérature si on essaie de faire abstraction de la vanité ?

Il est d'usage de *justifier* l'existence des Lettres par des considérations éthiques ou sociales. L'amusement des uns, l'enorgueillement des autres sont pudiquement et pieusement tus ou voilés, et l'on célèbre les vertus civilisatrices de la littérature considérée comme agent puissant de l'éducation et de l'élévation de l'espèce. Il n'est pas impossible de trouver de bonnes raisons à l'appui de ces vues. Il ne serait pas très difficile de découvrir des raisons toutes contraires. On sait, d'ailleurs, que des genres tout entiers ont été condamnés soit par les mora-

listes, soit par les Pères de l'Eglise : le théâtre, les romans et même la poésie ont été à maintes reprises nettement et violemment dénoncés. Mais ce n'est pas à ce point de vue que je veux examiner la question délicate de la *vraie valeur* de la littérature. Ce problème s'est imposé à moi à plusieurs reprises ; il me souvient d'y avoir pensé assez souvent pendant cette longue phase de ma vie où je me sentais à la fois étranger aux Lettres et cependant induit assez fréquemment à m'interroger sur elles, et à y penser d'assez près. Voici les principaux objets de mes réflexions de ce temps-là. D'une part, j'avais à un haut degré le sentiment de l'arbitraire (qui constitue pour bien des esprits l'essence du charme de la littérature), mais cet arbitraire m'était insupportable à envisager. Je lisais peu, mais dans ce peu je ne pouvais pas ne pas imaginer une foule de changements, de substitutions, d'équivalences... Peut-être étais-je un lecteur trop actif et trop dépourvu de l'espèce de confiante

crédulité qu'implique et qu'exige le mouvement de la lecture... Qui s'arrête sur un passage tend à le transformer. Du moins en est-il ainsi à l'égard de la majorité des livres, car la majorité des livres ne sont pas écrits tellement que l'on n'y puisse rien changer, et le changer sans effort.

Mais, il existe des œuvres qui donnent cette précieuse impression d'un montage et d'un ajustement complets, et ce sont ces remarquables exemples qui *sauvaient* à mes yeux la littérature; ils me montraient qu'il existe bien un art littéraire, quoique infiniment moins répandu qu'on ne le croit. Il ne s'agit pas ici d'agrément, de beauté, de puissance d'évocation. Il s'agit de cette partie de l'art qui touche d'infiniment près à la possession et à l'exercice des moyens de la pensée, et qui, en somme, fait de la pensée *quelque chose*. La littérature dès lors prenait à mes yeux une valeur d'organisation, de détermination et de développement de nos pouvoirs mentaux en tant que le lan-

gage permet de les préciser, de les combiner, de les accroître.

Or, en ce temps-là (que je ne suis pas sans regretter bien souvent) mes desseins étaient tout intérieurs et je m'étais fait à un mode d'existence qu'on pourrait appeler *potentiel*. Mon humeur m'inclinait à borner mon action à la critique de mes forces, à l'épreuve de laboratoire de mes moyens... Je m'y serais tenu rigoureusement et aisément si les autres et les choses l'eussent permis.

CLASSIQUE ET ROMANTIQUE



J'AI trouvé, l'autre jour, chez un bouquiniste des quais, un exemplaire de l'ouvrage d'Émile Deschanel : *Le Romantisme des classiques*. Il y a là-dedans nombre de pages assez banales, mais le titre va plus profond qu'il ne semble. Romantiques et classiques seraient-ils, sans le savoir, les tenants d'une même cause ? Il serait plaisant et un peu triste qu'on se disputât, depuis quelque cent ans, au nom de vocables sans réelle signification.

— De ces deux mots, j'ai dit et redit que ce sont des termes bons pour la conversation, excellents pour la dispute, incompatibles avec la précision de la pensée, parfaitement inutiles à son développement ; mais il n'est pas mauvais que des termes de ce genre existent.

Si notre langage était toujours exact, la vie de l'esprit serait véritablement froide et morose. Que deviendrait-on si des mots comme nature, amour, vérité, univers, raison, beauté, intelligence, — tous ces termes *irrationnels*, *incommensurables*, etc... n'existaient pas ? Il suffit de savoir une fois pour toutes que toutes les manipulations où ils figurent, ne sont d'aucune conséquence définitive ; ou du moins, peuvent toujours se transformer à volonté suivant l'humeur, l'occasion, la dextérité, ou simplement la personnalité de l'interlocuteur.

J'ai donc l'habitude, lorsque les circonstances me forcent à prononcer les noms de classique et de romantique, de donner à ces mots une définition du moment, une restriction d'occasion, — dont je souligne toujours le caractère tout à fait arbitraire et local.

Toutefois, il y a certainement (et comment pourrait-il ne pas en être ainsi ?), quelques caractères communs aux écrivains les plus célèbres de la

période qui va de 1820 à 1860.

On pourrait dire à ce point de vue chronologique que les romantiques sont les écrivains dont les œuvres à la fin de la période indiquée avaient atteint le maximum de gloire et d'influence. Dans une conférence sur Baudelaire, j'ai indiqué que l'on pouvait se faire une idée assez nette de ces caractères communs par l'observation et l'énumération des tendances ou des écoles qui ont succédé à ce « romantisme » et qui se sont substituées à lui. J'ai remarqué, dans la même étude, que les romantiques (j'entends toujours par là les hommes de la période dont il s'agit) manifestaient un état d'esprit curieusement opposé à l'esprit scientifique dont le développement fut si remarquable pendant tout le cours du siècle dernier.

A l'appui de cette observation, notons que les fondateurs du naturalisme et les critiques de la même époque se sont réclamés plus ou moins légitimement des doctrines (ou plus exac-

tement, des métaphysiques) scientifiques qui étaient à la mode vers 1860. On sait le rôle joué en particulier par le positivisme, la théorie de l'évolution, etc...

J'ajoute à ces réflexions que, les choses, ou plutôt les œuvres étant considérées du point de vue technique, on constate, à partir de la fin du XVIII^e siècle, une dépression dans les qualités abstraites du style et une sorte d'étrange renoncement aux moyens et aux puissances que l'art littéraire peut tirer de l'opération de la pensée. On peut dire en gros que la description et le développement d'origine purement imaginative ont gravement altéré les éminentes propriétés du langage abstrait tel que l'avaient forgé les écrivains français, depuis Montaigne jusqu'à Voltaire.

Il en est résulté un appauvrissement fâcheux de la syntaxe, qui se réduit peu à peu à un très petit nombre de formes, jusqu'à donner chez certains écrivains du XIX^{me}, et non des moins

dres, l'impression d'une parfaite monotonie.

Si je voulais donner à ma pensée l'allure d'un paradoxe, je dirais que l'œuvre romantique, en prose du moins, *est excessivement variée dans les mots, mais excessivement pauvre dans les fonctions*. Et même, quand je dis qu'elle est infiniment variée dans les mots, encore faut-il observer qu'il s'agit des mots concrets, de tout le vocabulaire sensoriel....

Dans telle autre occasion, il m'est arrivé de parler des classiques et des romantiques d'une autre façon.

J'ai dit que tout classicisme suppose un romantisme antérieur et il me souvient que, dans une conférence donnée je ne sais où, je me suis laissé aller à la comparaison suivante : je comparais les poussées romantiques aux entreprises de conquérants ou de flibustiers qui débarquent dans une terre vierge, s'enrichissent violemment de ce qu'ils trouvent, exploitent brutalement et vivement les ressources

les plus apparentes, et explorent au hasard des facilités qu'ils rencontrent ou de leurs convoitises, le pays neuf qu'ils viennent de conquérir. Ils font des fortunes colossales, brusques, et parfois peu durables; mais le pays est ouvert. Ses forêts et ses mines sont devenues accessibles. L'heure sonne de l'installation, de l'établissement régulier. Les classiques paraissent à leur tour. La jeune colonie voit arriver des administrateurs, des ingénieurs, des juges, et même des gendarmes, grâce auxquels la proie des précédents occupants va devenir une terre civilisée dont les derniers venus dresseront une carte et une topographie exactes; ils traceront des réseaux rationnels de routes et de lignes ferrées; ils feront régner l'ordre, (et parfois les inconvénients de l'ordre), et ils transformeront enfin la terre conquise en province parfaitement connue et sagement administrée...

Mais il y a encore mille et une manières de parler *classique et romantique*.

SYMBOLISME



JE suis quelquefois troublé en constatant la rapidité avec laquelle les écoles littéraires s'enterrent les unes les autres. Telle naît aujourd'hui qui demain ne sera plus que souvenir. Et la disparition est, semble-t-il, totale. En peinture, en sculpture, les artistes les plus avancés continuent une tradition et le savent. En musique, Ravel et Strawinski se rattachent à Debussy, qui lui-même se rattache à Bach. En littérature, futuristes, dadaïstes, surréalistes s'enorgueillissent d'une sorte d'idiosyncrasie qui ne les défend pas contre la mort imminente. Le symbolisme lui-même, malgré la gloire incontestée de Mallarmé, malgré les secrètes ramifications qu'on en peut trouver dans votre œuvre, n'est-il pas école tout à fait défunte ?

— Le Symbolisme? Ici je me sens fort embarrassé. J'en ai dit ce que j'en pensais dans la préface de *La Connaissance de la Déesse*, de Lucien FABRE, et je croyais en avoir parlé avec les plus grands éloges imaginables, mais tout le monde n'a pas été de cet avis.

Je maintiens cependant que ce mouvement littéraire se rattache étroitement aux immenses progrès accomplis dans la culture musicale du public et des écrivains depuis 1860. On peut dire sans exagération que toutes les recherches importantes, toutes les innovations techniques en poésie, (et dans une partie de la prose), qui se sont vues depuis l'époque de Baudelaire, sont dues à l'extrême attention que les grandes œuvres musicales, et en particulier celles de Wagner, ont excité dans les têtes littéraires. La peinture elle-même n'a pas été insensible à cet agrandissement de la puissance de la musique. Je crois bien que vers 1885 des théoriciens et quelques peintres se sont préoccupés

des rapports que l'on peut imaginer entre les deux arts.....

Le contraste parfois si douloureux que nous trouvions entre l'énorme puissance des moyens de l'orchestre et la pauvreté relative des ressources du langage nous tourmentait. J'ajouterai que vers 188... la réaction qui se faisait contre le naturalisme et la description pure orientait les esprits vers les choses de la vie intérieure. Or, tandis que le langage est remarquablement pauvre dans la partie du vocabulaire qui peut servir à exprimer l'existence psychologique et affective, la musique a pour elle, par son action presque directe sur le système nerveux central, des moyens de produire, et presque à bon compte, toutes les illusions d'une vie complète, toute la fantasmagorie des passions, des événements sensuels; et elle va parfois jusqu'à l'insinuation, sinon de l'intelligence même, du moins de ses actes. Il était inévitable que les poètes cherchassent à affronter de leur mieux

la formidable rivale, maîtresse des excitants les plus insidieux et les plus violents de l'âme humaine.

D'autre part, comme je l'ai également indiqué dans la préface à la *Connaissance de la Déesse*, la culture symboliste paraît avoir été en général beaucoup plus étendue que celle des écrivains des générations antérieures. Beaucoup d'entre nous étaient remarquablement érudits. Il y avait parmi nous des linguistes, des philosophes, des hommes instruits dans les sciences. Jamais, depuis la Renaissance, un si grand goût du savoir, un si grand nombre d'expériences, une volonté si désintéressée d'élever le niveau des œuvres ne s'était observé et le reproche que l'on nous a fait de nous écarter du public, l'accusation d'hermétisme, de préciosité etc... sont les signes naïfs et irrécusables des sentiments que nous avions de la noblesse et de l'altitude de l'art.

Qui sait si Molière jadis ne nous a pas coûté quelque Shakespeare, quand

il a jeté le ridicule sur les *précieux*? On trouve dans Shakespeare de quoi fournir mille comédies dirigées contre les personnes qui n'aiment pas le *cliché*...

Peut-être le mépris que les romantiques avaient inventé d'avoir pour le bourgeois et le philistin de 1840, les dédains et les sarcasmes dont Flaubert accablait les non-artistes, peu à peu avaient-ils abouti à créer cette acceptation d'une vie séparée, à l'écart de la foule.

Il n'y a pas de mot qui revienne plus souvent dans les œuvres des symbolistes de 1890 que le mot *exil*. Les temps sont bien changés !



A cette époque, il y avait, pour nous jeunes gens, dans l'immensité de Paris quelques hommes pareils à des îles de pensée et de génie qui nous paraissaient être les seuls *justes* dans un fourmillement d'êtres vains et de négligeables vivants.

Dans les premiers temps de mes rela-

tions avec Mallarmé, il me vint, quelque soir, l'audace de lui dire ceci : « M. Mallarmé, il y a en France un homme sur quatre mille qui connaît votre nom ; sur cent hommes qui le connaissent, il y en a quatre vingt quinze qui ne le connaissent que par des quolibets, mais le reste vous admire par dessus tout, et je vous assure que dans chaque ville de province, existe un jeune homme qui se ferait hacher pour vous. »

Rien, je crois, n'était plus exact... aux chiffres près. C'est l'existence et la foi de ce noyau de sectateurs qui ont fait, par une simple action de présence, que la gloire de Mallarmé, la gloire du *ténébreux, hermétique et stérile* Mallarmé a traversé un quart de siècle en se fortifiant, en s'accroissant sans cesse.

Cette gloire transporte en quelque sorte avec elle l'état d'esprit du symbolisme et manifeste après tant d'années les conséquences de notre ferveur.

Supposez qu'il y ait eu *erreur* dans

cette foi — (quoi qu'il soit absurde de parler d'erreur dans le domaine des choses invérifiables) — une erreur qui nous approfondit, qui oppose l'homme au siècle, qui change l'amusement littéraire en volonté de perfection, — n'est-elle point chose admirable et plus désirable que le consentement à la culture moyenne ?

Il y avait quelque chose de religieux dans l'atmosphère intellectuelle de ce temps là. Il y avait une sorte de mysticisme dans la profondeur et la pureté des convictions poétiques et artistiques. Je veux bien que beaucoup des œuvres qui furent produites dans cette dizaine d'années aient été viciées par l'excès même de la recherche, mais il est hors de doute que l'objet de la littérature, les symbolistes l'ont relevé à un point où on ne le trouve pas toujours placé.

SAVANTS ET SCIENCE



JE crois vous avoir dit que les romantiques étaient, sinon hostiles, du moins étrangers au développement scientifique de leur temps, et que cette observation était corroborée par les prétentions scientifiques des écoles littéraires qui combattirent le romantisme au nom de la « vérité » psychologique, physiologique ou philosophique. Cette remarque touche à l'éternel problème des relations entre ce qu'on appelle science et ce qui est art. Ce problème m'a sollicité souvent... Plus exactement je puis dire l'avoir vécu plutôt que l'avoir considéré.

J'ai écrit je ne sais où que les œuvres de l'art m'intéressaient moins en elles-mêmes que par les réflexions qu'elles suggèrent sur leur génération. J'aime

à essayer de me représenter leur état embryonnaire. Or dans cet état, la distinction du savant et de l'artiste s'évanouit. On ne trouve plus que le jeu de l'excitation, de l'attention, des accidents et des conditions mentales.

Il m'a semblé qu'en faisant abstraction des « clichés », des habitudes d'esprit, des classifications purement pédagogiques ou pratiques, si l'on porte son attention sur les faits eux-mêmes, c'est-à-dire sur les actes et les états humains, sur les œuvres et sur les effets des œuvres, ce problème si important pour l'organisation et le développement de la culture prend forme assez simple. Il est impossible de se représenter avec quelque précision l'opération du savant d'une part, celle de l'artiste d'autre part, sans trouver de grandes similitudes dans les moments essentiels de ces deux modes de produire. Il est même inconcevable qu'il en soit autrement. Plus exactement, je ne conçois pas de différence en profondeur entre le travail

de l'esprit dit scientifique, et le travail de l'esprit dit poétique ou artistique. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de transformations assujetties à certaines conditions, voilà tout. Sans doute, les résultats matériels diffèrent, mais remarquez bien que telle œuvre scientifique conçue et poursuivie dans la passion de l'intellect peut être ensuite lue et comprise en excitant la vitalité de notre intellect. En quoi cette histoire d'une œuvre de science diffère-t-elle de celle d'une œuvre d'art ? Il est vrai que les résultats du travail scientifique ont pour caractère essentiel de pouvoir s'annexer, s'agréger au corps de tous les autres résultats vérifiables déjà acquis. Mais l'acte personnel du savant, mais l'effet d'excitation et d'illumination dû à son œuvre sont tout comparables aux actes de l'artiste, et aux effets de l'œuvre d'art.

Dans les deux cas, il y a restitution d'énergie spirituelle...

J'ai essayé, étant fort jeune, de préciser ce sentiment dans mon étude

sur Léonard. J'y suis revenu assez souvent sous diverses formes. Des préoccupations analogues se retrouvent dans *Eupalinos*. Un des moyens les plus simples de retrouver dans les sciences les traces de volonté artistique, c'est d'examiner soigneusement les préambules, les notions fondamentales, les définitions qui se trouvent en tête des exposés de la science. Ces données initiales impliquent toujours l'arbitraire de l'homme. L'homme circonscrit un certain domaine. Il énonce ce qu'il veut et détermine une fois pour toutes les moyens dont il se servira. Les énoncés de ces prémisses sont comme des points ou des lignes de soudure entre l'état donné et l'état voulu. L'homme fait œuvre libre en se donnant des chaînes, des restrictions en vue d'un certain but. Ces commencements ne peuvent se déduire (avec certitude) de quoi que ce soit, sinon d'un désir et d'une intuition tout comparables à ceux auxquels obéit l'artiste dans l'attaque d'une œuvre. Il n'y

a pas de science de la production de la science. Il y a bien une critique des valeurs et des moyens de la science, mais l'art de trouver, (quoiqu'on l'ait baptisé *euristique*), demeure aussi personnel que tous les autres arts.

La science en somme est une construction qui tend à l'impersonnalité, mais chacun des actes de ses constructeurs est l'acte d'une personnalité. Il y a un style des mathématiciens, une physionomie de la formule qui est aussi reconnaissable que le style des écrivains (quand ils en ont un). On peut dire que Poincaré *n'écrit* pas comme Hermite.....

Il y a même des styles nationaux jusque dans l'Algèbre.

Dans la physique elle même, on peut penser que les divers systèmes d'explication (mécanisme, atomistique, énergétique) correspondent à des types d'esprits dont chacun a ses préférences. Cette diversité est très remarquable, très avantageuse. Par rapport à l'acquisition des faits nouveaux et des

relations inédites, elle est comparable à une diversité d'instruments ou d'outils...

Malgré la généralité des résultats, en dépit de la condition essentielle des acquisitions scientifiques qui est d'être tout à fait indépendantes des personnes, d'être utilisables par tous, transmissibles intégralement d'homme à homme et de peuple à peuple, toutefois l'ensemble des connaissances scientifiques, tout ordonné qu'il est et parfois proposé sous forme de déductions rigoureuses, serait impossible à restituer par des raisonnements nécessaires, enchaînés les uns aux autres. J'illustrerai cette idée un peu abstraite par une image fort simple. Promenez votre doigt sur un corps solide, sur un vase, sur une sphère, le chemin que vous tracez sur ce corps, le trajet de votre doigt se suit et constitue une ligne ininterrompue. Elle est physiquement continue, mais son tracé n'a rien de nécessaire. Vous pouvez à chaque ins-

tant changer sa direction sans abandonner le contact avec la surface. Il y a, en somme, un certain enchaînement, une certaine nécessité dans le chemin que vous avez ainsi tracé, mais cette nécessité admet à chaque instant une infinité de prolongements également nécessaires (d'une nécessité de même ordre).

Remarquez bien que le développement d'une science si bien liée soit-elle dans ses mouvements successifs, est, d'autre part, soumis à une infinité d'accidents et, on peut le dire, au hasard de bien des circonstances. Par exemple, certains problèmes particuliers ont été posés par la pratique, certaines observations fortuites ont été faites à telle époque, certains esprits singuliers se sont manifestés à telle phase de l'histoire. C'est ainsi que l'attention de l'homme est sollicitée tantôt vers un point, tantôt vers un autre, du domaine de ses regards; sur tel point nous passons négligemment, sur tel autre nous insistons et

tantôt à l'occasion de telle impression nos pensées se développent, tantôt elles avortent. Et nous abandonnons l'idée qui s'ébauchait. — C'est une des curiosités de l'histoire des sciences de voir la destinée de certains faits d'abord sans aucune importance, considérés comme des jeux de nature, des bizarreries accidentelles, puis regardés tout autrement par quelque chercheur. Ces faits minimes et comme inertes, tout à coup deviennent l'origine de recherches et de découvertes illimitées. — L'attraction de brins de paille par un morceau d'ambre frotté a engendré, mais au bout de combien de siècles, toute la science de l'électricité et nous ne pouvons plus concevoir le monde que comme une sorte de gigantesque fait électrique. Cette petite observation des propriétés de l'ambre, ses conséquences extraordinaires, le temps qu'il a fallu pour qu'elles se produisissent me fait toujours songer à ce qu'on raconte de la germination actuelle du grain de blé trouvé dans les Pyramides.

Il en est de même de la phosphorescence, curiosité que le génie de Becquerel et de ses successeurs a transformée, — ce petit fait est à l'origine des découvertes immenses qui se sont accomplies et s'accompliront dans le domaine de la radio-activité.

En mathématiques, par exemple, la rigueur logique est essentielle et se manifeste *obligatoirement*, mais non la nécessité psychologique. Sans les interventions innombrables de hasards heureux, d'esprits inventifs ou étonnamment ingénieux, sans mille trouvailles inattendues, et l'on peut dire sans d'innombrables tours de main que rien ne permet de découvrir à coup sûr et méthodiquement, on peut dire hardiment qu'il n'y aurait point de sciences.

En somme, science et art se distinguent surtout dans leur développement extérieur et par les conditions extrinsèques de l'une et de l'autre;

mais plus l'on remonte de la science jusqu'aux savants et de l'œuvre jusqu'à l'artiste, plus cette sorte de régression est profonde, moins les différences dont nous parlons sont accusées.

Mais je ne traite pas ainsi dans son ampleur toute la question des rapports entre la science et l'art. Je me bornerai à ajouter, aux réflexions très incomplètes qui me viennent maintenant, quelques mots. Je pense aux tempéraments scientifiques qui se sont rencontrés quelquefois parmi les artistes et les écrivains, et aux natures singulièrement artistiques qui se trouvent chez les savants. Certaines expériences sont des chefs d'œuvre d'élégance et donnent l'impression d'une pièce bien faite. Il y a en mathématiques des démonstrations très complexes qui font intervenir des propriétés d'origines fort différentes. On pense en les étudiant à je ne sais quelles combinaisons musicales, à l'introduction de thèmes, ou de timbres inattendus qui viennent trans-

former, résoudre une situation qui semblait sans issue.

..... Ou bien ce sont des analogies qui font songer à ces analogies des formes naturelles que certains artistes ont merveilleusement utilisées dans la composition décorative.

La chimie elle-même dont les formules sont si abstraites donne à ses adeptes des joies esthétiques.

L'éminent chimiste Urbain m'a envoyé récemment un livre sur la musique. Il s'est plu à l'analyser dans ses moyens et dans ses effets, avec la précision et le sens constructif qu'il exerce d'autre part dans l'art subtil de combiner les formules de constitution..... Je ne connais pas de poète, ni de peintre plus enthousiaste de son art, plus possédé de passion spirituelle que l'est Jean Perrin, au milieu de ses appareils et de ses solutions fluorescentes. Il est ivre d'idées et de lumière.

Tenez, à propos de rapprochements

entre la science et l'art, en voici un qui me passe par l'esprit. Je vous parlais tout à l'heure de musique. Vous savez quel prodigieux accroissement a reçu, au cours du siècle 19^e, la puissance de l'orchestre. La musique moderne ne s'est pas excessivement attachée à l'économie des moyens et on peut dire que dans tous les domaines artistiques, l'intensité et le nombre des ressources techniques ont été démesurément accrues. Il en est de même dans l'industrie. L'homme semble se rapetisser devant l'énormité de ses moyens d'action. Dans les sciences, le nombre des recherches particulières et des chercheurs, la création d'un matériel infiniment compliqué ont transformé de la même façon ce qu'on pourrait nommer la proportion humaine. Le travail de l'esprit semble de plus en plus sous la dépendance des moyens matériels, (laboratoires, bibliothèques) qui lui sont offerts. Où il y aura plus d'argent à dépenser, là il y aura plus d'expériences, et plus précises. Mais

où trouver les cerveaux capables de contrebalancer par leur puissance d'unification et de simplification ces immenses trésors de vérités de détail ? Rarissimes sont les hommes, comme Poincaré et Einstein, aptes à créer ou à manier les instruments logiques, les prodigieux appareils d'abréviation qui permettent de refouler, de contraindre l'infinie diversité des faits, des connaissances partielles et qui compensent, en quelque sorte, par leur puissance de combinaison et de réduction, l'agrandissement décourageant des perspectives de la connaissance. Je ne me représente pas, sans ressentir je ne sais quelle impression de sublimité, cette sorte de lutte entre la prolifération des objets de pensée et la volonté d'en conserver l'empire.

Il est beau d'imaginer les travaux intérieurs, le drame psychologique entre les images qu'il nous est donné de former, les limites de la faculté imaginative, les conditions que nous voudrions leur imposer, les opérations

abstraites auxquelles il faudrait les faire correspondre, la durée toujours précaire de l'état pendant lequel notre pensée est véritablement exacte et féconde..... J'avoue que cette considération m'émerveille toujours.

LE MONDE ET LA SOLITUDE



L m'arrive aujourd'hui, hélas! de me rappeler trop souvent la sentence d'Edgar Poe que le seul bien ou la seule force à désirer dans la vie est la concentration, et presque le seul mal, la dissipation. Vous ne sauriez croire combien je ressens douloureusement cette sorte de dispersion, cet émiettement que m'infligent les conditions de l'existence à Paris, et les étranges devoirs de l'homme qui, bon gré, mal gré, est livré au public. Ne plus s'appartenir, ou plutôt ne plus appartenir à ses meilleurs moments, est une espèce de supplice de cet enfer spirituel que l'on n'a pas encore décrit. Ce lieu de tourments est peuplé de Pensées interrompues, d'Idées abandonnées, de volontés saisies

et pétrifiées, impuissantes dans l'attitude de la puissance.

Meredith me disait un jour que le cerveau ne se fatigue jamais, que c'est l'estomac. Il n'avait qu'à moitié raison. A mon avis la fatigue mentale existe en elle-même et résulte surtout de l'extrême diversité et de l'extrême irrégularité des sollicitations dont l'esprit est l'objet. Mais un individu vivant à Paris et dont le nom s'est répandu, est précisément la proie d'une multiplicité toujours renouvelée d'ébranlements extérieurs.

Les lettres, les livres, les demandes de toute nature attaquent sans cesse son repos. J'observe sur moi-même un effet, assez remarquable, de « bombardement moléculaire ». Parfois le nombre des sollicitations, des engagements, etc... est si grand, le croisement des questions si serré qu'il se fait une sorte d'égalisation et que les différences, pourtant considérables, d'importance entre les intérêts éveillés par cette diversité d'actions, s'effa-

cent. Tout prend la même valeur de diversion, d'interruption, de fatigue et l'ensemble des journées suggère déplorablement le vacarme confus d'une assemblée où tous parlent à la fois.

— *Le monde vous prend en effet beaucoup de temps. Vous semblez très invité, très recherché....*

— Oui, et je me vois « blagué » assez souvent dans les échos à ce sujet. Il est juste que l'auteur de *Narcisse* ait affaire aux échos. Les échos sont comme tout le monde : il en est de drôles, il en est de plats. Les plus fâcheux — ou plutôt les seuls qui le soient — sont ceux qui nous attribuent la platitude ; mais, dans l'ensemble, j'apprécie en eux l'accomplissement des lois les plus simples de la vie en société et l'observance des règles du jeu.

— *Que voulez-vous dire ?*

— Je veux dire que rien n'est plus traditionnel, plus conforme à l'éthique naïve que de « blaguer » les dames du monde, les engouements qu'on leur

prête, et d'estimer avec plus ou moins d'ironie leurs facultés de compréhension....

Cette ironie se fonde sur deux axiomes :

1^o Il est infiniment peu probable qu'une dame du monde puisse s'intéresser pertinemment à une œuvre difficile.

2^o Il est infiniment probable qu'un auteur accepte avec complaisance les égards, les louanges, voire les adulations d'un public dont il doit, d'après le principe précédent, mettre en doute la compétence.

En somme, plus l'auteur est abstrus, plus mondains et féminins sont ses dévots, et plus il y a matière à blaguer le saint et ses fidèles.

La tradition est bien établie; tout est dans l'ordre.

—

— Il est naturel, au contraire, qu'il en soit ainsi, car qu'est-ce que le monde

au sens où on l'emploie dans l'expression, *homme du monde, dame du monde*? Il se définit nécessairement par le petit nombre et la rareté, par l'idée d'une société restreinte, à la fois plus libre et plus esclave que l'autre, et qui ne peut se conserver, et même jouer son rôle dans la nation, qu'en concentrant le pouvoir de discerner et même de définir les conventions et en quelque sorte les perspectives des apparences sociales.

Le « monde » représente, si vous voulez, le parquet d'une Bourse des valeurs fiduciaires. Ce ne sont pas les dames qui sont les moins actives parmi les agents de ce change social.

En somme, le « monde » use d'objets de luxe, en suggère la fabrication. En matière intellectuelle, il a été conduit à assimiler l'œuvre longuement travaillée, inaccessible au plus grand nombre des lecteurs, à ces objets infiniment coûteux qui lui sont réservés.

D'ailleurs, la question pour l'artiste

est de ne pas répondre à la faveur dont il est l'objet par une modification de sa manière qui tendrait à accroître cette faveur.

D'autre part, il n'est pas sans retirer certains avantages intellectuels de la fréquentation de ce « monde », qu'on lui reproche.....

— *Quels avantages ?*

— Le premier et l'un des plus grands consiste à ne pas avoir à désirer les suffrages du « monde », comme l'avantage de la fortune doit être, je suppose, d'en faire oublier le désir. Quand le monde n'a pas de mystère, quand l'existence mondaine apparaît aussi simple que l'existence la plus simple, la plupart des inconvénients ou des périls qu'on y croit attachés sont conjurés....

— *Et ensuite ?*

— Ensuite.... Eh bien, ne pensez-vous pas qu'il soit d'importance pour un *amateur de ce qui est* de rencontrer, et d'entretenir les représentants les plus divers et généralement les plus élevés des divers ordres de la puissance ou

de la connaissance ? Une conversation même superficielle avec des hommes qui sont au sommet de leur carrière dans un domaine quelconque de l'activité, est toujours un enseignement, une précision d'un prix inestimable, soit qu'elle nous apprenne directement, par expérience immédiate, que les hommes sont des hommes et que les plus hautes situations ne les préservent pas de l'être ; soit qu'elle nous permette de sentir en quelques instants, ne fut-ce que par un mot, un regard, un silence, toute la distance qui existait entre nos préjugés ou nos anticipations, et l'opinion de ceux qui savent. Les relations sont très précieuses et la fréquentation du *monde* est le seul moyen que nous ayons de nous en procurer.

Certains propos échangés autour d'une table de dîner ou de thé instruisent et mûrissent un homme bien plus que la lecture de cent volumes.

En quel lieu de l'univers se peuvent donc rencontrer le politique, le financier, le diplomate, l'homme d'Eglise,

l'homme d'esprit, l'homme de club, l'homme de lettres, si ce n'est sur les bords d'une tasse et à l'occasion de petits gâteaux ?

Or, ce milieu, si favorable à une perception rapide de la comédie humaine, est presque entièrement l'œuvre de dames. On pourrait faire ici un morceau de bravoure où je me garderais d'entrer ; mais en somme, vous voyez que la dame du monde résiste assez bien à l'analyse...

Croyez bien d'ailleurs, qu'il n'est pas d'êtres plus affamés de ce malheureux *monde*, et même des dames d'icelui, que ceux dont les lèvres sans cesse parlent de snobs, de snobinettes, de caillettes etc....

Rien, du reste, de plus amusant que d'observer et de classifier tous les genres et sous-genres de moyens de dépréciation en usage dans les Lettres....

Si la chose en valait la peine, on pourrait en faire aisément le catalogue très complet, et montrer de quelle naïveté procède l'exercice de ces instru-

ments offensifs. Il n'est pas, en effet, un quolibet ou une injure de cette espèce qui ne dévoile instantanément le fond très peu profond de l'âme du railleur. C'est le cœur mis à nu dans toute son indigence.

D'ailleurs, les formules d'éloge ne sont pas moins pauvres !

Ce qu'il faut souhaiter à un écrivain, ce n'est pas l'admiration ni les louanges. C'est l'attention passionnée, même critique... C'est la sensation d'avoir transformé profondément la manière de sentir ou de penser de quelques êtres... Je ne dis pas de les séduire à ses doctrines. Quant à moi, du moins, je ne tiens pas à voir mes idées adoptées... En dehors de la logique pure, tout est discutable... Mes idées me servent ; elles sont les instruments de ma vie mentale, les produits de mes opérations intellectuelles. Il se peut qu'elles puissent servir à d'autres esprits. Il est improbable qu'elles le puissent *telles quelles*....

DEUXIÈME PARTIE

COMMENTAIRES DES ŒUVRES
DE PAUL VALÉRY

SES IDÉES ET LEUR FORME

SES IDÉES ET LEUR FORME

Quand on veut étudier M. Paul Valéry, écrivain rare et original, aussi peu soumis à l'inspiration que grandement attentif aux appels du dehors, écrivain, surtout, chez qui la maturation d'une œuvre passe par des phases si variées et va parfois jusqu'à se poursuivre durant plusieurs années, l'ordre chronologique de ses ouvrages peut ne pas sembler le fil conducteur le mieux apte à nous guider jusqu'à sa plus secrète pensée.

Je crois, par exemple, qu'il serait périlleux de tenter une analyse des poèmes de Paul Valéry avant d'avoir dénombré les richesses de sa prose et les démarches de sa dialectique.

Il ne convient d'ailleurs de commencer cet examen ni par « *Variété* », le volume où sont réunies ses principales études d'« actualité », ni par « *la Soirée avec M. Teste* ». Le portique qui nous ouvrira un si royal domaine appuie son arche d'accueil sur ces deux magnifiques colonnes : « *L'Ame et la*

Danse » et « *Eupalinos ou l'architecte* » qui l'égalent aux plus grands essayistes de tous les temps et qui ont recueilli dans le nôtre le suffrage d'esprits fort divers, et de ceux même qui jugent avec sévérité la production poétique de Valéry.

L'Ame et la Danse et *Eupalinos ou l'architecte* sont deux dialogues philosophiques. Genre difficile où de très grands écrivains, Cicéron, Leibniz, Malebranche, Fénelon, ont à peu près échoué. Leurs interlocuteurs sont des abstractions et les propos que tiennent ceux-ci de sèches dissertations. Pourtant, Diderot, Joseph de Maistre, Remy de Gourmont, Julien Benda ont écrit dans cette forme des œuvres intéressantes. Paul Valéry, à son tour, y a connu la plus merveilleuse réussite, et cela, non parce qu'il rénove le genre, mais au contraire, parce que, se soumettant à l'âme même du dialogue platonicien dont il retrouve le nombre, l'enchaînement, la poésie et la sereine simplicité, il rejoint presque, avec une sûreté joyeuse, le philosophe et l'artiste qui donna des ailes à la pensée de Socrate et reste le maître parfait en l'art de converser.

L'ÂME ET LA DANSE

A la fin d'un banquet, Socrate, son jeune ami Phèdre, fils de Pytoclès et le médecin Eryximaque, fils d'Acumène, au lieu, comme dans le *Sympose* de Platon, de renvoyer l'aulitride pour dissenter plus commodément, demandent aux évolutions des « claires danseuses... troupe mi-légère, mi-solennelle » à celles surtout de la reine du chœur, l'Athikté (l'inaccessible à *Θιγγάνω*) de leur suggérer images, pensées et connaissance.

Phèdre admire les grâces spontanées — du moins le lui paraissent-elles — de ces images qui « se fondent, s'évanouissent... bosquet aux belles branches tout agitées par les brises de la musique : « Je rêve à « ces contacts inexprimables qui se produisent dans l'âme entre les temps, entre « les blancheurs et les passes de ces membres « en mesure, et les accents de cette sourde « symphonie sur laquelle toutes choses sem-

« blent peintes et portées... Je respire,
« comme une odeur muscate et composée,
« ce mélange de filles charmeresses; et
« ma présence s'égare dans ce dédale de
« grâces, où chacune se perd avec une com-
« pagne et se retrouve avec une autre. »

Socrate formule, à ce propos, une sage
leçon d'esthétique, la grande loi de disci-
pline qui régit tous les arts : « Ame volup-
tueuse, vois donc ici le contraire d'un rêve,
« et le hasard absent. Mais le contraire d'un
« rêve, qu'est-ce Phèdre, sinon quelque autre
« rêve !... Un rêve de vigilance et de tension
« que ferait la raison elle-même. — Et que
« rêverait une raison ? — Que si une raison
« rêvait, dure, debout, l'œil armé et la bouche
« fermée, comme maîtresse de ses lèvres, —
« le songe qu'elle ferait ne serait-ce point
« ce que nous voyons maintenant — ce
« monde de forces exactes et d'illusions
« étudiées ? — Rêve, rêve, mais rêve tout
« pénétré de symétries, tout ordre, tout acte
« et séquences !... Qui sait quelles lois
« augustes rêvent ici qu'elles ont pris de
« clairs visages, et qu'elles s'accordent dans
« le dessein de manifester aux mortels

« comment le réel, l'irréel et l'intelligible se
« peuvent fondre et combiner selon la puis-
« sance des Muses ? »

Cette leçon ne convient-elle pas merveilleusement à l'écrivain qui ne présente l'harmonieux spectacle de la grâce, de l'aisance et de la fantaisie que si le sévère contrôle de la raison ordonne les jeux de sa pensée et gouverne l'élan de ses enthousiasmes ?

Peu à peu, de la voluptueuse admiration, Socrate passe aux problèmes que ces rythmes posent à son intelligence toujours en éveil : « Comment cette tête si petite et serrée comme une jeune pomme de pin peut-elle engendrer infailliblement ces myriades de questions et de réponses entre ses membres, et ces tâtonnements étourdissants qu'elle produit et reproduit, les répudiant incessamment, les recevant de la musique et les rendant tout aussitôt à la lumière ? O mes amis, qu'est-ce véritablement que la danse ? »

Ses interlocuteurs préfèrent s'attarder dans une contemplation sans pourquoi... « Que veux-tu de plus clair sur la danse que la

danse elle-même ? » répond Eryximaque, et Phèdre — « Oh ! jouissons encore un peu, naïvement, de ces beaux actes ! »

Socrate, pressé par les nombreuses et confuses pensées que suscite en lui le spectacle d'Athikté et de ses compagnes, voudrait ordonner ces pensées. Eryximaque insinue qu'Atikté elle-même ne voit dans la danse rien d'autre que « des coups de pied très élevés, des battements et des entrechats péniblement appris. » Combien sont-ils les poètes, les peintres, les musiciens dont on pourrait dire qu'ils ne connaissent de leur art que de subtiles et vaines combinaisons de sons, de couleurs et de mots ?

Phèdre prétend que l'Athikté représente quelque chose : l'Amour. L'histoire lui donnerait raison qui sait que l'Orchésis des Grecs, composée de pas, de gestes, de figures et de cadences, était presque toujours une danse imitative. Mais le Socrate de Paul Valéry ne se contente pas de cette facile réponse : « J'aurais besoin maintenant de « cette puissance légère qui est le propre « de l'abeille comme elle est le souverain « bien de la danseuse... Il faudrait à mon

« esprit cette force et ce mouvement con-
« centré qui suspendent l'insecte au des-
« sus de la multitude des fleurs; qui le font
« le vibrant arbitre de la diversité de leurs
« corolles; qui le présentent comme il veut,
« à celle-ci, à celle-là, à cette rose un peu
« plus écartée; et qui lui permettent qu'il
« l'effleure, qu'il la fuie, ou qu'il la pénètre...
« Ils l'éloignent soudain de celle qu'il a fini
« d'aimer, comme aussitôt ils l'y ramènent,
« s'il se repent d'y avoir laissé quelque
« suc dont le souvenir le suit, duquel la
« suavité l'obsède pendant le reste de son
« vol... Ou bien me faudrait-il pas, ô Phèdre,
« le subtil déplacement de la danseuse qui,
« s'insinuant entre les pensées, les irait
« éveiller délicatement chacune à son tour,
« les faisant surgir de l'ombre de mon
« âme, et paraître à la lumière de vos esprits,
« dans l'ordre le plus heureux des ordres
« possibles? »

La contemplation de la danseuse conduit tout naturellement Socrate à chercher le pourquoi de la danse et à trouver et nous livrer le pourquoi de tous les arts.

« Dis-moi donc, fils d'Acumène, ô Théra-

« peute Eryximaque... connais-tu point quel-
« que remède spécifique pour ce mal d'entre
« les maux... qui se nomme l'ennui de vivre...
« non l'ennui passager, non l'ennui par fati-
« gue, ou l'ennui dont on voit le germe, ou
« celui dont on sait les bornes, mais cet
« ennui parfait, ce pur ennui, cet ennui qui
« n'a point l'infortune ou l'infirmité pour
« origine et qui s'accommode de la plus
« heureuse à contempler de toutes les con-
« ditions — cet ennui enfin, qui n'a d'autre
« cause seconde que la clairvoyance du vivant.
« Cet ennui absolu n'est en soi que la vie
« toute nue, quand elle se regarde claire-
« ment ». « La vie noircit, au contact de la
« vérité, reconnaît Phèdre, comme fait le
« douteux champignon au contact de l'air,
« quand on l'écrase. »

« Il n'est, dit Eryximaque, nul remède à
cet ennui qui vient de « voir les choses
comme elles sont ». Tout au plus, existe-
t-il des états contraires, l'état d'ivresse,
par exemple. »

Socrate a conduit ses interlocuteurs au
point où il voulait. Il s'empare de la réponse :
« Tu ne vois donc pas, Eryximaque, que

parmi toutes les ivresses, la plus noble et la plus ennemie du grand dégoût est l'ivresse due à des actes.» Or, et je résume en quelques mots incolores une conclusion que Paul Valéry pare des étincelantes arabesques d'une fantaisie prodigieusement riche, la danse, et tous les arts qu'elle symbolise, voilà l'acte par excellence, celui qui le mieux chassera l'ennui essentiel, l'ennui de vivre.

De quelle lumière s'éclaire cette conclusion et combien les paroles de Socrate se gonflent de vie sensible, lorsqu'on pense à ce que confiait Valéry à André Gide :

...« Je ne suis pas un poète, mais le Monsieur qui s'ennuie. Toute beauté morale, cubique, affirmative, me détourne d'elle. Je me moque des phrases et de leur rythme et de toute cette mécanique peu imprévue qui ne m'amuse pas. L'expression seule me conquiert. »

Retenons cette parole : *l'expression seule me conquiert*. Nous verrons qu'elle explique toute la poésie de Paul Valéry.

Quant à ce hautain ennui de vivre qui « n'a d'autre substance que la vie même et d'autre cause seconde que la clairvoyance

du vivant », remarquons qu'il se rencontre très rarement parmi nous, et que Paul Valéry le prête assez gratuitement à Socrate. Les grecs étaient gais. Vivre était pour eux plaisir et le *Xaipe* avec lequel ils se saluaient, ils le gravaient même sur les tombeaux. Pindare admire « la fleur aimable de la vie » et vante « l'existence douce comme le miel ». Admettons donc que pour les hommes moyens les arts ajoutent à cette douceur de vivre plutôt qu'ils ne tentent de leur diminuer l'ennui métaphysique.



Ainsi, dans *l'Ame et la Danse*, Paul Valéry résout par avance et indirectement le problème qu'il pose dans *Eupalinos*.

Le sujet de ce nouveau dialogue n'est-il pas, en effet, l'opposition du *connaître* et du *construire* : vaut-il mieux être artiste ou philosophe ?

Il y a un dialogue de Diderot à trois panneaux : *l'Entretien entre d'Alembert et Diderot*, *Le Rêve de d'Alembert* et la *Suite de l'Entretien* qui est trop peu connu et qui serait pourtant fort curieux à étudier

de ce point de vue. Aujourd'hui il semble dater un peu. Pourquoi? En formuler les causes serait donner une réponse à la question de Paul Valéry.

Si ce dialogue de Diderot n'incitait à une grande prudence, on serait tenté de répondre : pourquoi choisir? Les meilleurs écrivains ne sont-ils pas ceux qui tentent cette difficile harmonisation :

Connaître autant de choses que possible, être savant et homme de science autant que notre temps le permet, puis, toute cette science, l'oublier, la laisser se fondre en notre substance, et la rendre un jour, simplifiée, éclairée, transformée en matière d'art.

Mais, méditons Eupalinos.

EUPALINOS OU L'ARCHITECTE

Phèdre et Socrate se retrouvent au pâle séjour des ombres et tout de suite Phèdre veut tirer profit de cette heureuse rencontre pour entendre de son maître de sages paroles : « D'où peut donc, ô Socrate, interroge-t-il, venir ce goût de l'éternel qui se remarque parfois chez les vivants ? Tu poursuivais la connaissance. Les plus grossiers essaient de préserver désespérément jusqu'aux cadavres des morts. D'autres bâtissent des temples et des tombes qu'il s'efforcent de rendre indestructibles. Les plus sages et les mieux inspirés des hommes veulent donner à leurs pensées une harmonie et une cadence qui les défendent des altérations comme de l'oubli. »

Socrate reprend avec joie ces entretiens métaphysiques. Il précise et commente la grande réponse que Phèdre, guidé par l'incomparable accoucheur d'âmes, apporte à sa propre question : « Ce qui convient à

l'homme, c'est ce qui le met sans effort au dessus de sa nature.»

C'est la création artistique qui élève l'homme au dessus de sa nature. Phèdre rappelle le souvenir d'un de ses amis, le génial architecte Eupalinos qui, à force de construire, s'était, selon ses propres paroles, « construit lui-même ». « Il est raisonnable de penser, déclare Socrate, que les créations de l'homme sont faites, ou bien en vue de son corps, et c'est là le principe que l'on nomme utilité, ou bien en vue de son âme, et c'est là ce qu'il recherche sous le nom de beauté. Mais, d'autre part, celui qui construit ou qui crée ayant affaire au reste du monde et au mouvement de la nature qui tendent perpétuellement à dissoudre, à corrompre ou à renverser ce qu'il fait, il doit reconnaître un troisième principe qu'il essaie de communiquer à ses œuvres et qui exprime la résistance qu'il veut qu'elles opposent à leur destin de périr. Il recherche donc la solidité ou la durée. »

Ce sont là les grands caractères d'une œuvre complète et « la seule architecture,

affirme Socrate, les exige et les porte au point le plus haut. »

Nous reviendrons sur ce triple caractère : *utilité, beauté, durée*, que Socrate loue dans l'art d'Eupalinos. Faut-il dès maintenant accepter la conclusion qu'en tire Phèdre et croire que Paul Valéry estime l'architecture le premier, parce que le plus complet des arts ? Ce serait, me semble-il, outrer sa pensée et d'ailleurs, Socrate ne conclut pas. Pour Paul Valéry, la suprême création ne se peut réaliser que par la poésie, le plus universel de tous les arts parce qu'il possède toutes les richesses des autres en plus des siennes propres.

Dans *l'Ame et la Danse*, Valéry a célébré la grâce, la légèreté et l'aisance plus peut-être que la danse même ; dans *Eupalinos*, sous le symbole de l'architecture, il glorifie le sens de la composition, la goût de la construction qui demeure une des tendances fondamentales de notre époque et qui se manifesta fort curieusement à l'état pur, voilà quelques années, dans les recherches que firent autour du poème en prose d'audacieux écrivains. Ces recherches semblent

aujourd'hui avoir subi un temps d'arrêt, mais la tendance qui les inspira, pour se produire sous un jour moins cru, continue cependant à préoccuper l'esthétique des jeunes écrivains qui font leur le premier précepte d'Eupalinos : *Il n'y a point de détails dans l'exécution.*

L'observation d'Eupalinos au sujet des édifices dont il fait remarquer que les uns sont *muets*, que les autres *parlent* et que d'autres enfin, qui sont les plus rares, *chantent*, s'applique évidemment à tous les arts, mais plus spécialement peut-être à l'art littéraire et, dans cet art même, à la poésie. Art complet qui a permis au poète d'être architecte, à Paul Valéry d'être Eupalinos et de construire avec des mots rigoureusement choisis, groupés avec une précision mathématique, et dont l'ensemble est composé dans le pur style ionique, ce temple grec, doré de soleil, qu'est le « cantique des colonnes » ; poème des lignes, des formes pures, nées des nombres et de leurs combinaisons, édifice qui chante, harmonieux à la fois pour les oreilles et pour les yeux. Sur la page blanche, le poète a groupé les mots, puis

les vers, puis les strophes, comme l'architecte groupe dans l'espace les pierres, puis les colonnes, puis les toits ; pour l'un comme pour l'autre, même obéissance aux lois mathématiques, même recherche des combinaisons à la fois harmonieuses et durables, même précision dans l'ajustement des parties, et le poète a réalisé ce miracle de faire surgir de la page blanche les colonnes longues et sveltes de sa vision :

Douces colonnes aux
Chapeaux garnis de jour
Ornés de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour

Si froides et dorées
Nous fûmes de nos lits
Par le ciseau tirées
Pour devenir ces lys !

De nos lits de cristal
Nous fûmes éveillées
Des griffes de métal
Nous ont appareillées

Pour affronter la lune
La lune et le soleil

On nous polit chacune
Comme ongle de l'orteil

Un temple sur les yeux
Noirs pour l'éternité
Nous allons sans les dieux
A la divinité !

« Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, ajoute Eupalinos, parlant des édifices qui chantent, qui les animent à ce point ou qui les réduisent au silence. Cela tient au talent de leur constructeur ou bien à la faveur des Muses ».

Cette faveur des Muses, cet art d'enchaîner comme il le faut une analyse à une extase, Eupalinos en dépeint admirablement les approches : « Quant elle s'annonce, je diffère déjà de moi-même autant qu'une corde tendue diffère d'elle-même qui était lâche et sinueuse. Je suis tout autre que je ne suis. Tout est clair et semble facile. Alors mes combinaisons se poursuivent et se conservent dans la lumière. Je sens mon besoin de beauté, égal à mes ressources inconnues, engendrer à soi seul des figures

qui le contentent. Je désire de tout mon être... Les puissances accourent.»

« Tu sais bien que les puissances de l'âme procèdent étrangement de la nuit. Les voici toutes chargées de clarté et d'erreur. Elles m'écrasent de leurs dons, elles m'assiègent de leurs ailes. C'est ici le péril ! C'est la chose la plus difficile du monde ! O moment le plus important et déchirement capital !... Ces faveurs surabondantes et mystérieuses, loin de les accueillir telles quelles, uniquement déduites du grand désir, naïvement formées de l'extrême attente de mon âme, il faut que je les arrête, ô Phèdre, et qu'elles attendent mon signal. Et les ayant obtenues par une sorte d'interruption de ma vie (adorable suspens de l'ordinaire durée) je veux encore que je divise l'indivisible et que je tempère et que j'interrompe la naissance même des idées. »

Il faudrait, en somme, une raison supérieure à nos intuitions créatrices mêmes, plus subtile et plus agile, qui pourrait ordonner les dons de l'inspiration, ne les laissant se produire qu'en mesure et dans le temps que la volonté ordonnatrice les pourrait utiliser.

L'inspiration qui procède à la fois des ténèbres et de la lumière, don de créer et comme vol fait à Dieu, nous arrive avec la violence d'un rapt.

L'Inspiration, c'est la Pythie, démente, hagarde, qui accouche dans d'horribles convulsions des oracles que lui dictent les dieux ; elle repousse avec d'ardentes supplications les présents surhumains de la divinité qui la laissent pantelante et déchirée et qu'elle souffre de ne pouvoir traduire aux hommes qu'en paroles obscures et déraisonnables, car elle sait bien que :

« L'eau tranquille est plus transparente
Que toute tempête, parente
D'une confuse profondeur.

et que la divine lumière, claire et bien-faisante, n'est pas l'éclair épouvantable qui laisse après lui la solitude désolée et la nuit.

Que nous voilà loin de Musset et des poètes au délire sacré qui brisaient leur lyre dans la tempête de l'inspiration !

Voici un poète pour qui la poésie est œuvre de raison, calme, lucide, froide, un poète qui magnifie le langage humain, non

les paroles confuses et chaotiques dictées par un esprit troublé et malade, mais celui qui lie de chaînes nécessaires et bienfaisantes le dieu « Inspiration » égaré dans la chair.

Il l'a dit, dans la *Note* qui précède l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* : « L'enthousiasme n'est pas un état d'âme d'écrivain. » En d'autres termes, un peu plus loin : « Quelque grande que soit la puissance du feu, elle ne devient utile et motrice que par les machines où l'art l'engage. » Plus loin : « Je ne croyais pas à la puissance propre du délire, à la nécessité de l'ignorance, aux éclairs de l'absurde, à l'incohérence créatrice. Ce que nous tenons du hasard tient toujours un peu de son père. » Enfin : « Loin que ce soient les éléments intuitifs qui donnent leur valeur aux œuvres, ôtez les œuvres et vos lueurs ne seront plus que des accidents spirituels, perdus dans les statistiques de la vie locale du cerveau. »

Là encore, devrait-on se mettre en garde contre quelque hyperbole et ne pas éteindre la sensibilité dans l'impérieux rayonnement de l'intelligence. N'oublions pas qu'« il y

a de la poésie dans le Strymon glacé et dans l'ivresse du Thrace ». L'homme civilisé est un être complexe et parfois un peu factice chez qui les forces extérieures ont refoulé l'instinct dans un subconscient d'où le poète le sent quelquefois jaillir en une sorte de délivrance spontanée à laquelle la raison abstraite n'a pas le droit d'opposer obstacle. Il n'y a là ni délire, ni incohérence créatrice, mais simple et utile récupération.



Socrate célèbre ensuite la profonde parenté de la Musique et de l'Architecture, deux arts qui emplissent notre connaissance et notre espace de vérités artificielles et d'objets essentiellement humains et se rapportent directement à nous sans intermédiaires.

Sans intermédiaires, voilà le grand mot !

« Les objets visibles, qu'empruntent les autres arts et la poésie : les fleurs, les arbres, les êtres vivants (et même les immortels) quand ils sont mis en œuvre par l'artiste ne laissent pas d'être ce qu'ils sont, et de mêler leur nature et leur signification propre au

dessein de celui qui les emploie à exprimer sa volonté. Ainsi le peintre qui désire qu'un certain lieu de son tableau soit de couleur verte, y place un arbre et il dit par là quelque chose de plus que ce qu'il voulait dire dans le principe. Il ne peut séparer la couleur de quelque être.» D'autre part, on sait difficilement alors, si c'est l'émotion d'art pure qui est ressentie ou la joie d'une belle ressemblance ou le plaisir de contempler un bel arbre ou l'illusion qu'on se trouve transporté au milieu d'un paysage pittoresque, fort différent, par exemple, de celui au sein duquel nous vivons habituellement.

Quelques pages plus loin, Socrate reprend cette même pensée : « N'emprunter que peu de chose aux objets naturels, n'imiter que le moins du monde, voilà bien qui est commun aux deux arts. »

N'imiter que le moins du monde ! Auparavant, on définissait l'art : *homo additus naturæ* ; maintenant, c'est *homo, homo, homo* !

N'est-ce pas le complet triomphe de l'individualisme ?

« User de moyens sensibles qui ne soient pas des ressemblances de choses sensibles

et des doubles des êtres connus », voilà la loi qui constitue charnière entre ce qu'on est convenu d'appeler *la littérature moderne* et l'autre.



L'*utilité* (avec ce que le terme comporte tout de même de matériel) dont Socrate fait l'une des trois qualités de l'architecture, l'empêcherait plutôt pour nous d'être l'art par excellence : L'art est désintéressé ou son utilité demeure toute spirituelle.

La seconde qualité, la *beauté*, est commune à l'architecture et à tous les arts. La troisième, la *durée*, lui est plus contestée qu'aux autres, par la nature des matériaux dont elle doit user, par l'effritement du temps et des intempéries, par les secousses sismiques, par la faute des fanatiques et des vandales.

Athènes et l'Altès d'Olympie, les deux lieux où, de l'aveu des anciens, les architectes grecs créèrent les plus merveilleux chefs-d'œuvre, n'offrent guère aujourd'hui que des ruines. L'Acropole de Périclès est si mutilé que les archéologues n'en resti-

tuent l'ensemble que par hypothèses ; quant aux six temples de l'Altès, dont l'un, celui de Zeus, égalait presque en grandeur le Parthénon, il n'en reste que des colonnes renversées, des murs découronnés. Et c'est là que chanta Pindare, que, dix siècles durant, affluèrent tous les cinq ans, admiratifs et dévots, les Grecs du continent et ceux des plus lointaines colonies ! Les vers d'Homère, longtemps conservés par la seule mémoire, ont plus sûrement traversé les âges !

L'architecture a cependant une qualité que les autres arts ne présentent qu'à un degré moindre : son action sur les hommes est plus immédiate et plus étendue. Une certaine compréhension de cet art ne réclame aucune initiation. Ni le temps, ni le lieu ne peuvent limiter son action. Un monument élevé en Angleterre, aux Indes ou dans l'Amérique du Sud émeut directement un Français qui ne sait que la langue de son pays, et les cathédrales du moyen âge sont loin d'avoir épuisé leur pouvoir d'ennoblissement et d'édification.

Pour la musique, elle ne m'apparaît pas être non plus l'art par excellence : il manque,

sinon dans la volonté du créateur, au moins dans l'émotion qu'elle fait naître chez celui qui l'entend, cet élément rationnel dont la possession et la conscience élèvent l'homme au dessus de lui-même, élément rationnel supérieur qui est contemplation de l'ordre éternel et des pures idées.

Et même admettons que, justement, à cause de son manque de précision, le langage musical constitue l'expression la plus haute et la plus large de la pensée humaine; que, d'un autre côté, l'exécution d'une symphonie exige un ensemble si complexe de réussites et des concours si variés qu'elle équivaut à un miracle de tous les instants, toujours est-il qu'elle existe très limitée dans le temps et dans l'espace et que son influence apparaît d'ordinaire peu durable. La mémoire auditive est fragile et non excitable à volonté. Surtout la musique engendre dans l'âme de l'auditeur des sentiments, non des idées.

C'est la poésie qui emporte dans son tourbillon, comme la danse et la musique; qui a la « dureté de l'objet » comme l'architecture, le relief de la sculpture, et le coloris de la peinture, c'est la poésie, synthèse de

tous les arts, qui mérite le nom d'art par excellence. C'est elle, ποιεῖν, la création proprement dite, l'acte qui nous rapproche du Créateur, du Verbe, et c'est bien à elle que, secrètement, M. Paul Valéry rapporte toutes ses pensées.

Il nous l'avoue lui-même en termes magnifiques : « ...La parole peut construire comme elle peut créer... Un autel qu'on lui dresserait devrait présenter au jour trois faces différemment ornées; et si j'avais à la figurer sous les apparences humaines, je lui donnerais trois visages : l'un, presque informe, signifierait la parole commune : celle qui meurt à peine née, et qui se perd sur le champ, par l'usage même. Aussitôt, elle est transformée dans le pain que l'on demande, dans le chemin que l'on vous indique, dans la colère de celui que frappe l'injure... Mais le second visage jetterait par sa bouche arrondie un flot cristallin d'eau éternelle : il aurait les traits plus nobles, l'œil grand et enthousiaste; le col puissant et gonflé, que les statuaires donnent aux Muses. Pour le troisième, il faudrait je ne sais quelle physionomie inhumaine,

avec des traits de cette rigueur et de cette subtilité qu'on dit que les Égyptiens ont su mettre sur le visage de leurs dieux. »

Ce troisième visage n'est-il pas le visage même de la poésie de Paul Valéry ?

La parole, moyen matériel de communication matérielle ; la parole moyen matériel de communication spirituelle et au sommet, ô *Charmes*, la parole, chant intérieur, expression de l'indicible, contemplation active !



Chaque page, chaque ligne de ce livre soulève un problème d'esthétique ou de morale. En voici un, au hasard et parce qu'il me tombe sous les yeux : « La conformité d'un objet avec la fonction qu'il doit remplir, est-ce la beauté ? »

Le dialogue d'Eupalinos se termine par un hommage à l'acte, au constructeur, à l'architecte, au bâtisseur que Socrate regrette de n'avoir pas été. Au cours de cet hommage, une rapide et prestigieuse évocation de la création du monde.



Il convenait de s'attarder sur ces deux dialogues où se retrouvent les thèmes idéologiques que Paul Valéry développe séparément et plus longuement dans les différents morceaux de *Variété*, et qui sont mis en action dans *la Soirée avec M. Teste*.

Il n'est pas de meilleure introduction à l'œuvre de Paul Valéry que ces deux dialogues platoniciens, dignes de Platon.

VARIÉTÉ

M. Paul Valéry a réuni en volume, l'année dernière, quelques proses critiques, avant-propos, conférences, essais, qui avaient déjà paru séparément, en revue ou en préface.

Au lecteur encore peu familier avec la pensée de Paul Valéry, je conseillerais de suivre pour la lecture et première méditation de ce livre, l'ordre suivant : *Au sujet d'Adonis*, *Avant-propos*, *Hommage*, *l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, *La Crise de l'Esprit* et la *Note* qui la suit. Enfin, *Au sujet d'Euréka* et *Variation sur une pensée*.

L'attitude intellectualiste de Paul Valéry s'affirme tout au long de ces pages.

Il est bien qu'il ait choisi comme modèle du labeur conscient ce La Fontaine sur qui court « une rumeur de paresse et de rêverie, un murmure ordinaire d'absence et de distraction perpétuelle qui nous fait songer sans

effort d'un personnage fabuleux, toujours infiniment docile à la plus douce pente de sa durée. »

L'étude d'*Adonis* et des *Fables* doit nous enseigner que « ce n'est pas avec des ab-
« sences et des rêves que l'on impose à la
« parole de si précieux et de si rares ajuste-
« ments. La véritable condition d'un véri-
« table poète est ce qu'il y a de plus distinct
« de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches
« volontaires, assouplissement des pensées,
« consentement de l'âme à des gênes ex-
« quises, et le triomphe perpétuel du sacri-
« fice. Qui dit exactitude et style invoque le
« contraire du songe et qui les rencontre
« dans un ouvrage doit supposer dans son
« auteur toute la peine et tout le temps
« qu'il lui fallut pour s'opposer à la dissipa-
« tion permanente des pensées. Les plus
« belles comme les autres, toutes ce sont des
« ombres; et les fantômes, ici, précèdent
« les vivants. Ce ne fut jamais un jeu d'oisif
« que de soustraire un peu de grâce, un peu
« de clarté, un peu de durée à la mobilité
« des choses de l'esprit; et que de changer
« ce qui passe en ce qui subsiste. »

Et au sujet d'*Adonis*, Paul Valéry fait une apologie fort sensée de la versification régulière et de la prosodie. C'est un obstacle qui use la facilité. Les exigences « d'une « stricte prosodie sont l'artifice qui confère « au langage naturel les qualités d'une matière « résistante, étrangère à notre âme ; et comme sourde à nos désirs. » J'ajouterai : ces exigences contribuent à donner au langage la « dureté de l'objet ».

Dans l'*Avant-propos* qui a paru en tête du recueil de poèmes de M. Lucien Fabre : *Connaissance de la Déesse*, en 1920 et que M. Valéry a réédité dans *Variété*, il s'explique plus à fond sur ce qui, selon lui, doit être l'objet de la poésie, sur ce qui en forme l'essence. Cela nous vaut une vue d'ensemble très haute sur le Symbolisme, son apport et ses lacunes.

Le symbolisme, pour lui, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes de « reprendre à la Musique leur bien ». C'était l'heure de Wagner. Ils rêvaient de « tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur leur être ner-

veux ». En bref, une recherche de la poésie à l'état pur, une volonté remarquable « d'isoler la poésie de toute autre essence qu'elle-même. » Mais — et Valéry le reconnaît volontiers — : cette tendance vers l'extrême rigueur de l'art, vers une beauté toujours plus indépendante de tous sujets et des attraites sentimentaux vulgaires comme des grossiers effets de l'éloquence, peut-être conduisait-elle à quelque état presque inhumain. « La poésie absolue ne peut procéder que par merveilles exceptionnelles. »

Et toujours le couplet sur l'intelligence : « J'aime ces amants de la poésie qui vénèrent trop lucidement la déesse pour lui dédier la mollesse de leur pensée et le relâchement de leur raison. »

L'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci (qui comprend l'Introduction proprement dite que M^{me} Juliette Adam, vers la fin de l'an 94, sur le gracieux avis de M. Léon Daudet, voulut bien lui demander d'écrire pour sa *Nouvelle Revue* et une *Note* de quarante-deux pages dont il fit précéder, dans l'édition de 1919 cet essai de cinquante-deux pages) constitue la partie la plus im-

portante de *Variété*. L'un des amis les plus fidèles de Valéry, M. Lucien Fabre, a pu écrire dans la *Nouvelle Revue Française* du 1^{er} Décembre 1923, au cours d'une lucide et fervente étude qu'il consacrait au « *Valéry* » d'Albert Thibaudet : « Il semble bien que pour quiconque voudra dépouiller ses habitudes d'esprit, la reconstitution de la démarche intellectuelle de Valéry soit une tâche aisée. Il suffit de lire l'*Introduction*, ses idées y sont tout au long exprimées. »

INTRODUCTION A LA MÉTHODE DE LÉONARD DE VINCI

*Il faut tant d'années pour que les
vérités que l'on s'est faites deviennent
notre chair même.*

*« ... la partie d'échecs que joue la
connaissance avec l'être... » P. V.*

C'est bien en effet dans ce petit livre qu'on trouve l'idée que Valéry se fait de la puissance intellectuelle :

« Le caractère de l'homme est la conscience et
« celui de la conscience, une perpétuelle exhaus-
« tion, un détachement sans repos et sans exception
« de tout ce qui y paraît, quoi qui y paraisse. Acte
« inépuisable par lequel l'homme de l'esprit doit
« enfin se réduire sciemment à un refus indéfini
« d'être quoi que ce soit. »

Et tout ce que nous lisons de l'intelligence parvenue « à la suprême pauvreté de la puissance sans objet » s'applique probablement au grand Léonard, mais nous y découvrons avec une évidence plus certaine la connaissance subtile de Paul Valéry.

« Le même travail que nous faisons sur un objet de réflexions, il l'a dépensé sur le sujet qui réfléchit. »

Cet étrange biographe intellectuel n'essaie pas de nous tromper. Il a le lucide courage de l'aveu : « J'étais placé dans la nécessité d'inventer un personnage capable de bien des œuvres. J'avais la manie de n'aimer que le fonctionnement des êtres, et dans les œuvres, que leur génération... »

Plus loin, il confesse : « Je ne trouvais pas mieux que d'attribuer à l'infortuné Léonard mes propres agitations, transportant le désordre de mon esprit dans la complexité du sien... »

« J'osai me considérer sous son nom et utiliser ma personne. »

Dans l'*Introduction*, beaucoup de thèmes idéologiques se jouent, mais ils ne viennent toujours qu'en illustration de la recherche fondamentale : l'examen d'une pensée agissante. Ces thèmes qui semblent effleurés distraitemment et comme par accident, sont poussés fort loin : L'un qui commence ainsi : « La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les

yeux... Ils perçoivent plutôt selon un lexique que d'après leur rétine, » nous réserve cette parenthèse sur laquelle on peut longuement épiloguer : « Une règle générale de cette faiblesse qui existe dans tous les domaines de la connaissance est précisément le choix de lieux évidents, le repos en des systèmes définis, qui facilitent, mettent à la portée... Ainsi peut-on dire que l'œuvre d'art est toujours plus ou moins didactique ». Vous aviez accepté l'indiscutable évidence des prémisses : vous sentez jusqu'où le dialecticien tente de vous conduire.

L'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci est une « suggestion des méthodes que toute trouvaille implique », plus simplement : la recherche d'une méthode, un sondage tenté sur l'origine commune à toutes les opérations de l'esprit que par une confusion dangereuse on distingue les unes des autres, comme si, mathématiques, sciences, philosophie, art, poésie, étaient irréductibles, alors que leur point de départ est le même et que le grand problème — on pourrait dire : le seul problème — est de rechercher ce noyau initial, cette loi

universelle de la vie spirituelle. Le véritable génie (Léonard) est celui qui sait retrouver entre les choses la loi de continuité qui échappe aux esprits moyens, celui qui sait découvrir les rapports, les relations entre les choses.

Préoccupation de même sorte, au demeurant, que celle du savant qui recherche la loi universelle capable d'expliquer l'univers et chacune de ses parties, et l'une d'elles, l'homme.

« Penser consiste, presque tout le temps que nous y donnons, à errer parmi des motifs dont nous savons, avant tout, que nous les connaissons *plus ou moins bien*. » Nous allons du connu au moins connu, puis à l'inconnu, jusqu'à l'X qui, si nous le découvrons, nous livrerait le secret du monde.

Nous partons de dispositions régulières, de combinaisons habituelles et familières qui, à cause même de leur répétition quotidienne, ne nous étonnent plus et qui sont pourtant les premiers guides de notre esprit dans la recherche des relations existant entre les choses.



La meilleure étude sur l'*Introduction*, nous la devons à M. Charles du Bos et elle ouvre son premier volume d'*Approximations*.

Au lendemain de la mort de Mallarmé, André Gide écrivait : « Chose étrange : il pensait avant de parler ».

Rien, écrit M. Charles du Bos, ne saurait traduire avec plus d'exactitude la sensation dont s'accompagne la lecture d'une page de Paul Valéry, — et, par exemple, de cette *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et, au premier chef, des pages de *Note et Digression* dont il la fait précéder, vingt-cinq ans après la première édition; pages qui sont comme le réflecteur puissant que l'artiste dirige d'une main expérimentée sur toutes les parties de la vieille toile depuis longtemps retournée contre le mur et qu'il vient d'exhumer d'un recoin sombre de l'atelier.

Ce que M. Charles du Bos s'applique à voir et à montrer, c'est le nihilisme de la pensée de Valéry, nihilisme d'une pensée devant laquelle toutes choses ne cessent de

défiler, mais qui semble ne pouvoir prendre contact avec chacune d'elles que par l'opération même qui l'en détache.

« Mais notre pensée la plus « profonde » est contenue dans les conditions invincibles qui font que toute pensée est « superficielle ». Ne faut-il pas voir dans cette affirmation d'allure paradoxale la source du nihilisme de Paul Valéry ?

A quelques pages d'intervalle, c'est la même idée qu'il exprime avec plus de force encore : « Il n'existe pas de pensée qui extermine le pouvoir de penser et le conclue, — une certaine position du pène qui ferme définitivement la serrure... ».

Et quatre lignes plus loin : « Puisque la connaissance ne se connaît pas d'extrémité et puisqu'aucune idée n'épuise la tâche de la conscience, il faut bien qu'elle périsse dans un événement incompréhensible que... ».

Cet *événement incompréhensible* ne serait-il pas la *révélation* ? Car enfin, si la connaissance ne peut jamais, quelles que soient les circonstances données, nous apporter rien de stable, il faut vivre cependant et, pour

employer l'expression même de Paul Valéry, « se soustraire à la relativité ».

La clairvoyance imperturbable qui lui semble (mais sans le convaincre tout à fait) le représenter tout entier à lui-même, — la clairvoyance, — qualité, moyen, — ne peut devenir une fin, un aboutissement. Cette impuissance de la connaissance à fournir la *preuve* dont nous avons besoin est l'une des lois les plus importantes du système valérien, l'une des *constantes* qui se retrouvent partout dans son œuvre. L'ensemble de ces lois doit constituer la métaphysique de Paul Valéry, métaphysique quelque peu négative.

Une autre loi qui apparaît au premier abord comme secondaire, mais se révèle, à une analyse plus approfondie, comme aussi importante, c'est celle-ci : « L'homme très élevé n'est jamais un original ». Elle se retrouve d'ailleurs dans *la Soirée avec M. Teste* ou plus précisément M. Teste en est la vivante illustration.

Ces *constantes* valériennes se répondent d'une œuvre à l'autre : c'est ainsi que tout *Eupalinos* est sorti d'une page de *Variété*, la

même qui a dû donner naissance au *Cantique des Colonnes*.

Une autre loi : tous les événements de tous les genres, et la vie et la mort et les pensées ne sont pour la conscience que des *figures subordonnées*. Valéry veut faire entendre par là, — et il le déclare ailleurs expressément, — que tout pourrait être *autre* ou même *ne pas être* sans que la conscience subît de ce changement extérieur la moindre modification. Ne serait-ce pas là pour l'auteur de *Variété* la propriété fondamentale, la part d'absolu de cette conscience qu'il déclarait tout à l'heure incapable de nous donner la connaissance de la *preuve*, la révélation d'un *objet* supérieur à elle-même.

Il continue : « Il suffit de notre attention pour mettre nos mouvements les plus intimes au rang des événements et des objets extérieurs : du moment qu'ils sont observables, ils vont se joindre à toutes choses observées. Couleur et douleur ; souvenirs, attente et surprises ; cet arbre, et le flottement de son feuillage, et sa variation annuelle, et son ombre comme sa substance, ses accidents de figure et de position, les

pensées très éloignées qu'il rappelle à ma distraction, [— tout cela est égal...] *Toutes choses se substituent*, — ne serait-ce pas la définition des choses? »

Thibaudet a voulu apparenter Valéry à Bergson. Ne touchons-nous pas là l'un des points d'intersection des deux doctrines? Elles se rencontrent dans une identique expression de la conscience, mais Bergson ne tire-t-il pas des conséquences différentes? Il me semble que l'auteur de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* ne rejette pas aussi allègrement les choses observables dans l'amas impersonnel des choses observées. Il en détache une partie qui, — expérience intime, — se vient fondre au noyau initial de la conscience pour la diversifier davantage encore des consciences les plus proches et pour l'enrichir. Cet enrichissement, de par la direction initiale et constante de l'attention, se poursuit peut-être toujours dans le même sens, mais Bergson lui accorde une telle importance qu'il en fait l'élément capital de la *durée*, — notre durée. Paul Valéry semble beaucoup moins s'en soucier.

Ce qui sépare l'un de l'autre ces deux penseurs, c'est peut-être surtout leur attitude en face de l'Inconnaissable. Valéry, qui ne songe certes pas à nier la fécondité des éléments intuitifs, en ce qui concerne du moins la création artistique, les subordonne toujours à la raison... Bergson laisse toute puissance à l'intuition à l'égard du divin.

Valéry se rallierait peut-être à quelque système matérialiste, s'il ne rencontrait un élément irréductible : la conscience. « Qu'est-ce qui résiste à l'entrain des sens, à la dissipation des idées, à l'affaiblissement des souvenirs, à la variation lente de l'organisme, à l'action incessante et multiforme de l'univers ? Ce n'est que cette conscience seule, à l'état le plus abstrait. » Et Valéry distingue nettement cette conscience de la *personnalité* qui englobe tout ce que nous avons acquis depuis notre naissance, la *personnalité*, matière moins pure et plus malléable. Ce *moi le plus nu* que Valéry oppose ainsi à la personnalité, on peut lui donner un autre nom, c'est l'*Etre*.

La démarche par laquelle Valéry s'évade du nihilisme jusqu'à la création artistique est analysée par du Bos avec une grande précision. Il nous explique par quel subterfuge l'autocritique la plus aiguë peut ne pas paralyser la force créatrice.

Le nihilisme demeure toujours un terrain d'attente : on en sort bien ou mal, mais, pour continuer à vivre il faut en sortir...

Paul Valéry s'en évade par une concentration constante de sa pensée sur l'expression, sur l'exercice de la pensée. Il porte tout son effort sur le langage, sur le drame du langage. « Les plus subtils problèmes de la mécanique verbale ne cessent de se poser devant lui ».

La véritable évasion du nihilisme, l'évasion définitive ne nous semble toutefois possible que par l'adhésion à une idée, à un système d'idées, à un dogmatisme, fût-il le scepticisme.

Adhérer au scepticisme, n'est-ce pas une espèce de doctrine ?

Paul Valéry ne nous a pas encore livré sa doctrine de vie, son *affirmation*.

Il se défie de l'affirmation. Un de ses

plus subtils exégètes, M. Jean Prévost, le rappelait récemment : pour un Descartes (comme pour un Valéry) connaître est le fait de l'esprit, mais affirmer, le fait de la volonté, et nous nous trompons parce que notre volonté nous donne un pouvoir d'affirmer infini alors que notre pouvoir de connaître est limité.

L'application de Paul Valéry nous apparaît exclusivement dirigée vers un perfectionnement de l'expression. Aussi, quand, l'heure enfin venue, il prononcera *son adhésion*, nous ne risquons guère de ne pas l'entendre.

Qu'il nous soit permis d'espérer qu'une pudeur excessive ne le retiendra plus longtemps de nous révéler les « cahiers intimes » où, depuis trente années, il consigne ses méditations journalières.

A certains indices, notés dans les écrits publiés que, pour mieux les opposer aux fameux *cahiers*, il appelle ses *exercices*, on peut deviner quelle sagesse nous livreront ces méditations.

Il y a deux sortes d'écrivains : ceux qui commencent à écrire dès qu'ils ont découvert l'idée première, le thème central et qui, au lieu d'employer leur énergie mentale à la recherche d'une seconde pensée, s'appliquent tout entiers à l'orchestration de la première. Les autres, — dont Valéry est un excellent prototype, — laissent au lecteur le soin du développement, énoncent l'idée trouvée et passent à une autre. De temps en temps cependant, des idées déjà exprimées affleurent de nouveau, sous un aspect différent qui, sans l'avoir cherché, fait mieux voir le premier.

Cet entrecroisement unificateur, ces reprises se constatent aussi dans les poèmes. Œuvres en prose, œuvres en vers ont une grande qualité commune : la *précision*, qualité que les contraintes poétiques rendent encore plus stricte. Il serait curieux d'établir, avec de multiples exemples, ce qui différencie les deux styles. Bornons-nous à signaler que Valéry prosateur recherche l'*invisibilité* tandis que, par les contraintes que s'impose son vers et premièrement par une allitération sans défaillance, Valéry

poète nous donne l'émotion d'une surprenante *visibilité*.

* *

Dans son *Vinci*, Valéry parle du dogme catholique de la *résurrection des corps* et il conclut : « Un dogme qui concède à l'organisation corporelle cette importance à peine secondaire, qui réduit remarquablement l'âme, qui nous interdit et nous épargne le ridicule de nous la figurer, qui va jusqu'à l'obliger de se réincarner pour qu'elle puisse participer à la pleine vie éternelle, ce dogme, si exactement contraire au spiritualisme pur, sépare, de la manière la plus sensible, l'Eglise de la plupart des autres confessions chrétiennes. »

Il y a dans cette phrase, malgré son allure paradoxale, un sens très vif du réalisme catholique. Toutefois, quand on objecte que l'âme humaine n'ayant plus son corps ni ses sens pour fournir une matière à sa pensée serait privée de toute activité, on pose une difficulté que la doctrine catholique résout ainsi :

Que faut-il, à l'âme, pour qu'elle puisse

agir, même séparée? Des *facultés* et un *objet*. Or l'âme, même séparée, ne garde-t-elle pas son intelligence et sa volonté, facultés spirituelles qui, indépendantes des organes, émergent pour ainsi dire au-dessus du corps et subsistent après sa destruction. Ainsi l'âme séparée garde la double faculté de la *pensée* et de l'*amour*.

Si l'âme séparée n'agissait point, ce ne pourrait être que par manque d'objets. Mais les objets ne lui manquent nullement.

N'est-elle pas à elle-même son premier objet. Etant simple et tout à fait immatérielle, ne peut-elle se replier sur elle-même? Voilà tout de suite une ample matière à connaissance et à réflexion. Elle scrutera sa nature, étudiera les facultés qu'elle possède, ses états, ses actes.

Mais, en se repliant sur elle-même, elle trouvera autre chose que sa nature et ses facultés. Elle trouvera tout un trésor de notions et de connaissances qu'elle avait insensiblement amassé quand elle existait dans son premier état. Toutes les idées que nous nous formons sur Dieu, sur l'homme, sur le monde, idées morales, idées religieu-

sés, philosophiques, scientifiques, demeurent consignées dans notre intelligence; elles y sont même quand nous n'y pensons pas, et il ne faut qu'un acte de notre volonté pour les faire briller à notre esprit, souvent aussi nettes et aussi vives qu'au moment où nous les avons conçues pour la première fois.

Toutes ces idées ne résidant point dans les organes, mais dans l'esprit, le corps peut disparaître sans qu'elles aient le moins du monde à en souffrir. Voilà une nouvelle matière, comme infinie, que l'âme peut exploiter. J'ai bien dit : exploiter. Car l'âme peut travailler sur ces idées; et, en travaillant de la sorte, en creusant ces notions, non seulement elle reprendra possession et jouira d'un bien déjà acquis, mais elle approfondira et étendra ses connaissances, multipliant par là sa perfection et son bonheur.

De sa nature, elle peut remonter à Dieu, et développer beaucoup sa connaissance de l'être premier et infini, grâce à l'état nouveau où elle se trouve, et qui l'aide à comprendre, beaucoup mieux que son existence passée, ce que peut être et comment peut vivre un pur esprit.

Enfin, qui empêche qu'elle n'ait des rapports avec des âmes, comme elle séparées de leur corps, ou même avec des esprits d'une nature plus élevée que la sienne ?

Mais il n'est point besoin de nous lancer dans l'*hypothèse* : ce que la raison nous dit de positif sur l'état de l'âme après la mort suffit bien à nous convaincre qu'elle n'y est point dépourvue d'objets de connaissance et qu'elle *peut penser*.

Ajoutons qu'elle peut aimer : la faculté d'aimer reçoit son objet de la pensée et agit partout où l'intelligence peut agir.

Après que le corps a succombé, la vie de l'âme ne se borne donc pas à l'existence : elle vit d'une vie active, et tout occupée des choses de l'esprit. Elle n'exerce plus, il est vrai, faute d'organes, les fonctions de la vie végétative et de la vie sensitive ; mais elle garde la conscience d'elle-même et de son *moi* ; elle peut contempler sa nature, ses facultés, ses actes et ses divers états ; elle jouit des connaissances qu'elle avait acquises dans son exil terrestre ; elle peut grandir dans la science de la vérité, et particulière-

ment dans la connaissance et dans l'amour de Dieu.

D'un mot, elle peut penser et elle peut aimer.

On peut estimer que la résurrection du corps est pour lui la récompense des services qu'il a rendu à l'âme par sa propre existence. Sans le corps, il serait moins facile à l'âme de pécher. Une seule voie vers le désordre lui demeurerait ouverte, celle que suivirent les mauvais anges, le chemin de la révolte, le péché contre l'esprit. Et il est bien que l'âme puisse être facilement et souvent tentée pour qu'elle s'enrichisse ainsi de mérites plus difficiles à acquérir.

On pourrait presque dire — et l'expression ferait sourire Valéry avec une certaine indulgence complice — que le corps est « la rime de l'âme », « la technique de l'âme ». Et c'est probablement le goût si vif que l'auteur de *la Jeune Parque* manifesta toujours pour les techniques précises et les contraintes strictes qui nous a valu le passage cité plus haut.

Contrainte : gêne imposée par les règles de l'art ou mieux acte qui a pour but de

forcer quelqu'un à faire ou à donner une chose.

Le corps force l'âme à se faire violence, à lui faire violence.

Le corps est la contrainte de l'âme : c'est presque toujours en luttant contre lui, en résistant à ses appels, en le dominant ou plus exactement en le disciplinant qu'elle grandit, s'élève et mérite ainsi qu'ils soient tous deux associés à la même récompense. Il est vain d'ailleurs et dangereux de vouloir les opposer l'un à l'autre : dans l'être organisé vivant, le corps et l'âme ne sont pas deux choses : ils forment un composé substantiel de telle sorte qu'il n'y a, à la vérité, ni corps ni âme : il y a *l'homme* ou si l'on veut, le corps animé, l'âme incarnée et ces deux mots expriment un seul être, une seule substance complète. D'où la corrélation interne et les réactions réciproques des éléments qui constituent l'unité de l'homme. L'âme est l'art immanent qui oriente les opérations vitales. Acte du corps organisé, elle agit par les propriétés du corps et le corps agit selon l'âme.

Du moment qu'il y a unité substantielle de l'homme, toute modification sur un

point, que ce soit dans la région de l'esprit ou dans celle des conditionnements matériels, aura partout ses retentissements.

Le catholicisme a toujours lutté contre le faux spiritualisme qui se plaît à rabaisser le corps et la chair. S'il en a marqué avec soin les limites, il a toujours su revendiquer le droit et la dignité du corps.

Quand on nous recommande de « vivre selon l'esprit » nous devons l'entendre d'un esprit qui vit dans la chair.

Il ne s'agit pas de nous désincarner mais d'assurer la hiérarchie des fonctions, des rôles et des valeurs.

Dans la bataille de la vie morale où l'âme chrétienne selon le mot de Claudel est en état de perpétuelle mobilisation, *le corps sera pour l'âme une occasion de vertu*. Il sera, dans l'état de la béatitude éternelle, après cette résurrection qu'évoque Paul Valéry, l'associé glorifié et excellent de l'âme qu'il a servie et dont il partagera les joies.

Thibaudet, partant des rapports de l'âme et du corps selon Paul Valéry a excellemment écrit : si la matière n'existait pas, peut être faudrait-il que l'esprit l'inventât.

Et sur ce point encore, Paul Valéry se rencontre avec M. Henri Bergson qui écrit dans *Matière et mémoire* : chez un être qui accomplit des fonctions corporelles, la conscience a surtout pour rôle de présider à l'action et d'éclairer un choix. Car c'est dans les jeux de la mémoire et de la perception que M. Bergson distingue le mieux les lois fondamentales qui régissent les rapports du corps et de l'âme.



Valéry parle à propos de Léonard de Vinci de cette intelligence si détachée « qu'elle arrive dans son mouvement à d'étranges attitudes, comme une danseuse nous étonne, de prendre et de conserver quelque temps des figures de pure instabilité ».

Figures de pure instabilité ! C'est formuler, par une image, la loi mystérieuse du grand art. Il faut que la difficulté soit toujours vaincue, mais il convient que le lecteur ne puisse jamais oublier qu'il y a eu une difficulté à vaincre et qu'il ne prenne l'assu-

rance de la possibilité de la victoire que par la victoire même.

Le risque ne se sépare jamais de l'action d'art : c'est pourquoi le véritable artiste, l'écrivain peut être dit *héros*.

Le risque couru donne à la phrase un frémissement qui prolonge les mots et le sursaut du risque aperçu est l'élément essentiel de la joie esthétique chez le lecteur.

Le jeu ne retient longtemps que s'il est dangereux et c'est le jeu qui sauve du nihilisme les éternels insatisfaits.

L'établissement du rapport des mots est un jeu qui devient surtout émouvant quand le rapport des mots dit autre chose que lui-même et transcrit les relations des êtres et des choses.

Ces relations, nous ne les retrouvons pas toutes. L'esprit universel, — le héros que cherche Valéry — est précisément celui qui créera la relation qui nous manque, et, comblant la lacune, trouvera l'hypothèse satisfaisante, c'est-à-dire la forme la plus générale et la plus économique.

Cet esprit universel, qu'il soit homme de science ou artiste, est le héros créateur.

S'il pouvait être à la fois et au même degré homme de science et artiste, quelles lumières ne projetterait-il pas sur l'obscur problème ?

LA SOIRÉE AVEC M. TESTE

« Mourir sans avouer »

Ce héros, c'est M. Teste.

Paul Valéry a écrit son histoire, son roman.

« Teste, nous déclarait-il un jour, est un personnage obtenu par le fractionnement d'un être réel dont on extrairait les moments les plus intellectuels pour en composer le tout de la vie d'un personnage imaginaire; mais si spécialisé qu'il soit, si détaché des modes d'exister communes, il arrive un moment où la douleur physique a raison de lui et j'ai voulu indiquer dans M. Teste l'aspect que prend la sensation douloureuse aiguë quand elle envahit et traverse le champ d'une intelligence elle-même toujours excitée. »

Il ajoutait :

« J'ai écrit ce petit roman pendant l'été de 1895, à Montpellier. J'habitais dans une vieille demeure, anciennement l'Hôtel de l'Intendance du Languedoc, la chambre où est né Auguste Comte. Je n'ai appris ce détail amusant que beaucoup plus tard.

« Je n'avais emporté à Montpellier aucun livre, mais beaucoup de notes, »



La soirée avec M. Teste, c'est le roman de la vie d'un esprit qui se dégage du chaos des notions communes, pour arriver à une vie généralisée où ne se distinguent plus le passé, le présent et l'avenir, où le présent est permanent; histoire dramatique, car parvenu au point culminant de la maîtrise de la pensée, M. Teste ne peut retenir cette réflexion qui marque sa défaite : « Que peut un homme? Je combats tout, — hors la souffrance de mon corps, au delà d'une certaine grandeur — c'est là pourtant que je devrais commencer. »

Misère de l'homme : esprit et chair; misère de l'esprit obscurci par la chair.

M. Teste, c'est encore Léonard; tous deux ne sont-ils pas Paul Valéry? Ou la limite vers quoi tend l'esprit de Paul Valéry?

Lorsque Valéry écrivit *l'Introduction* en 1894, Léonard était pour lui le *symbole* de l'esprit universel.

Cet esprit universel une fois conçu, Valéry, à son tour, lui donne figure et forme humaine, et c'est M. Teste, personnage

principal de cette *Comédie intellectuelle* rêvée par le poète, plus dramatique que la *Comédie humaine*, plus poignante que la *Divine Comédie*.

Quel personnage prodigieux que ce M. Teste, si vivant bien qu'il ait tué d'abord la marionnette, peut être à cause de cela, si étrangement vivant que nous ne doutons pas de l'avoir rencontré aussi, un soir, sur la banquette d'un quelconque café. « L'homme très élevé n'est jamais un *original* — remarque Valéry au cours des « *Note et Digression* » qui précèdent l'*Introduction*, dans l'édition de 1919 — sa personnalité est aussi insignifiante qu'il le faut ». Il le dit en pensant au grand Vinci; mais n'est-ce pas là tout le portrait physique de M. Teste? « Sa parole était extraordinairement rapide, et sa voix sourde. Tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains. Il avait pourtant les épaules militaires et le pas d'une régularité qui étonnait. Quand il parlait, il ne levait jamais un bras ni un doigt : il avait tué la marionnette. Il ne souriait pas, ne disait ni bonjour, ni bonsoir; il semblait ne pas entendre le « comment allez-vous ? Jamais

il ne riait, jamais un air de malheur sur son visage. Il haïssait la mélancolie. »

Sa vie était modeste : il vivait de médiocres opérations de bourse ; il prenait ses repas dans un petit restaurant de la rue Vivienne ; là il mangeait comme on se purge, avec le même entrain. Il lui arrivait pourtant de faire parfois un extra. On le rencontrait au théâtre, au café...

Il habitait un appartement garni, petit et banal ; autour de lui un « morne mobilier abstrait » ; rien d'intime, rien de personnel ; mais cet intérieur, le plus « général » qui soit, était bien le lieu idéal et seul convenant aux méditations d'un esprit uniquement occupé des lois générales de la pensée.

Nous sentons bien que chez lui, tel qu'il nous est présenté, toute la mécanique physique est réduite au minimum d'effort et d'attention.

Par contre, quelle puissance d'abstraction et quelle impitoyable lucidité dans la connaissance du moi intérieur ! et quelle « rigueur obstinée » — pour employer la formule du grand Léonard — dans la recherche d'une méthode.

Ses facultés intellectuelles, grâce à une discipline sévère, avaient pu être éduquées et transformées à son gré. C'est ainsi qu'il n'avait besoin ni de livres, ni de papiers pour se souvenir ; il retenait non seulement ce qu'il voulait dans le présent, mais ce qu'il voudrait demain, et cette mémoire singulière savait choisir et garder dans la complexité d'une impression précisément les éléments que notre imagination n'est pas capable de produire seule.

Ainsi, il était arrivé à être « le maître de sa pensée. » Il en avait découvert les lois fondamentales et s'était si bien assimilé ses découvertes qu'elles s'étaient confondues pour lui avec ses instincts.

Maîtrise totale de la sensibilité. Il pouvait se passionner à son gré et dans la limite qu'il s'était assignée. Sa clairvoyance à l'égard de nos réactions était sans défaut. Il démasquait la duperie des mots et en bannissait le plus grand nombre. Mais ceux qu'il gardait, nus et purs, avaient un éclat et un poids incomparables.

Ainsi, pouvait-il créer le monde par soi seul et pour lui seul. Il eût pu le bouleverser

aussi si la force de son esprit s'était exercée contre lui.

Mais il était de ces hommes — les seuls véritablements grands — « *qui meurent sans avouer* » et qui préfèrent aux jeux informes de la gloire la joie de se sentir unique — grande volupté particulière.

La Soirée avec M. Teste est tout illuminée des plus brillants paradoxes. On pourrait dire — et ce ne serait pas trahir l'étymologie — que le paradoxe est une excroissance, un bourgeonnement de la vérité, un développement exagéré, sur un côté (*παρα*) d'une opinion saine et belle.

Le plus sensible à première vue, — celui sur lequel Paul Valéry insiste surtout, celui qu'il exprime à maintes reprises apparaît avec force dans le passage suivant : *Chaque esprit qu'on trouve puissant commence par la faute qui le fait connaître. En échange du pour-boire public, il donne le temps qu'il faut pour se rendre perceptible, l'énergie dissipée à se transmettre et à préparer la satisfaction étrangère.*

La Soirée avec M. Teste écrit M. Jean Prévost dans une note remarquable (1),

(1) *Le Disque Vert* (3^o n^o de la 4^e série)

est la méditation d'un écrivain sur son art mais pour s'en écarter; et l'on sait qu'elle fut, pour Paul Valéry, le prélude à un silence de vingt années. Il se refusait à la création parce qu'il espérait avoir trouvé mieux. Sans doute, jusqu'au mouvement contraire qui l'a amené à écrire *La Jeune Parque*, Paul Valéry a-t-il longuement pensé vers M. Teste.

Le paradoxe me semble résider surtout dans l'opposition que l'auteur veut marquer entre l'*approfondissement* de soi et l'*expression* de soi.

On peut penser que cette opposition, pour se rencontrer fréquemment, n'est pas obligatoire et qu'au contraire, dans certains cas — les plus intéressants — l'approfondissement ne se réalise complètement qu'à la faveur de l'expression.

Pour que l'expression n'exige aucun sacrifice, il suffit de ne pas songer au public mais à l'objet que doit décrire, circonscrire et juger la pensée, — juger par le fait même qu'elle déterminera sa position dans l'ensemble.

Dans une étude sur *La sagesse de Descartes*

parue dans *Le Navire d'argent* du 1^{er} octobre 1925 M. Jean Prévost écrit : L'esprit ne se fatigue peut être qu'à travailler pour les autres car c'est alors seulement qu'il doit gauchir sa direction naturelle.

Dans les limites de cette restriction, M. Teste a raison. Je veux dire, dans la mesure où l'on confondrait l'expression de soi avec la poursuite de la gloire, j'allais ajouter avec une quelconque volonté d'apostolat, mais ceci ne serait peut être plus très orthodoxe.

Ce qui doit demeurer, c'est que toute œuvre est une source, qu'à ne rien produire on s'habitue à la passivité, qu'à ne rien écrire, on s'habitue à ne plus penser et que selon la forte parole du P. Sertillanges, le mutisme est une diminution de la personne.

Et c'est la rançon redoutable à cette « grande volupté particulière » la joie de se sentir unique et de « mourir sans avouer ».



Arrive un moment où M. Teste « se

sait par cœur », où la joie de la recherche n'est plus pour lui, où sa méthode est sans emploi. Peut-il se satisfaire de cette oisiveté comblée ? Le voilà unique, isolé et vieux par sa trop parfaite science de lui-même : nous arrivons là avec lui au point culminant du drame !

M. Teste, par la puissance de son esprit est devenu un être inhumain et surhumain. Peut-être même finirions-nous pas ne plus voir en lui qu'un symbole si, à plusieurs reprises, il ne nous rappelait qu'il est un homme. Et « que peut un homme ? » Un homme, si grand soit-il, arrive toujours à toucher du front le mur qui le limite. Pour M. Teste, la limite de sa puissance, c'est la souffrance et, la plus tyrannique, la souffrance de la chair. « Je combats tout — hors la souffrance de mon corps, au delà d'une certaine grandeur. »

Il est vrai qu'il a de cette souffrance une vision particulièrement lucide ; mais n'importe, à mesure qu'elle grandit, il se sent forcé à l'observer plus étroitement et à y penser davantage jusqu'à ce qu'elle éclate, enfin, dans le cri attendu ; après quoi, se

réduisant de plus en plus, elle se dérobe à la vision intérieure de l'esprit attentif; si bien que c'est la douleur qui s'impose à l'attention de M. Teste et qui est maîtresse, pour une durée indéterminée, de cet esprit, par ailleurs maître de tout.

Faiblesse qui nous le rend plus admirable encore, et surtout plus accessible, parce que plus humain. Misère touchante qui fait de ce « grand homme » un homme. Tout le drame est dans cette irréductible dualité. C'est par là que la *Soirée avec M. Teste*, héros si lointain et si proche, est un véritable roman.



« Rien ne m'attire que la clarté ».
P. V.

On attendait, on espérait depuis longtemps une suite à la *Soirée avec M. Teste*. Certes, ce petit roman se suffit à lui-même. On n'imaginait guère comment, œuvre complète, œuvre achevée, il serait continué, mais on osait le souhaiter. Celui qui l'avait créé pouvait, à son gré, pensions-nous, le ressusciter.

C'est fait. Il a suffi à Paul Valéry de modifier les éclairages...

Dans le premier en date des deux essais qui ont suivi *La Soirée avec M. Teste* et s'y rattachent, (l'auteur n'a pas songé à joindre au *Cycle Teste* la *Lettre à un ami*, mais je crois qu'on peut les apparenter) M. Teste nous est présenté en fonction de M. Paul Valéry lui-même, dans le second, Emilie Teste nous révèle comment le héros, son époux, lui apparaît...

Le premier essai a pris la forme d'une lettre du poète à son ami : Paul Valéry, dans un express, songe...

Il rentre d'une villégiature à Nice; il a quitté Paris depuis un mois; dans une heure, l'express franchira les fortifications... « Le rapide a une idée fixe qui est la Ville. » Valéry devient lui-même le captif de cette idée fixe.

Et cela nous vaut des variations subtiles sur les modifications qu'apporte « dans quelque substance inconnue et qui nous est essentielle » le sentiment du changement de notre séjour : « A peine le départ résolu, et bien avant que le corps ne s'y mette,

l'idée seule que tout va changer autour de nous intime à notre système caché une modification mystérieuse..... »

Le train roule toujours et déjà Paris a ressaisi le poète. « Je reprenais sensiblement mes esprits parisiens qui s'étaient un peu dissipés dans mes voyages. Ils s'étaient réduits à des souvenirs; ils redevenaient maintenant des valeurs vivantes et des ressources que l'on doit utiliser à chaque instant. »

Il songe à Paris, au Paris où il vit, où il est presque obligé d'évoluer, le Paris des lettres, le Paris Intellectuel..... Et la synthèse est vite faite de tous les sentiments qui animent ce petite monde.

Et des plus envahissants, l'amour-propre, la jalousie : « Bizarre royaume où toutes les belles choses qui s'y produisent sont une amère nourriture pour toutes les âmes moins une. »

Phrase lapidaire, mais pourquoi les formules lapidaires sont-elles toujours un peu injustes ou par quelque côté inexactes? M. Paul Valéry dont chaque œuvre nouvelle augmente autour de lui la cohorte vigilante

des admirateurs désintéressés, sait bien que dans ce royaume l'envie n'est pas de tous l'amère nourriture !

Du monde des lettres et des passions qui agitent ce petit monde, Valéry arrive tout naturellement à la passion qui dresse contre lui une infime partie du bizarre microcosme et aux reproches dont elle s'alimente :

Obscurité, obscurité ! gémissent les pressées ennemies : « Mais moi, je suis désespéré d'affliger ces amateurs de lumière. Rien ne m'attire que la clarté. Hélas ! Ami de moi, je vous assure que je n'en trouve presque point... La clarté pour moi est si peu commune que je n'en vois sur toute l'étendue du monde — et singulièrement du monde pensant et écrivant, — que dans la proportion du diamant à la masse de la planète. Les ténèbres que l'on me prête sont vaines et transparentes auprès de celles que je découvre un peu partout, etc... etc... »

Valéry cherche ensuite à expliquer le mot *intellectuel*. Il faut lire ces pages... Avec les autres écrivains, on arrive parfois dans l'analyse, à résumer et à simplifier.

Avec Valéry, si je veux expliquer, dire sa pensée autrement, je dois écrire dix pages quand une lui a suffi... Et c'est sans doute ce qu'ils appellent obscurité !



Il semble que, dans la prose et parfois dans les vers de Valéry, il y ait sous le texte et comme le nourrissant, — quel que soit le sujet traité par l'auteur, — une sorte de système qui n'est pas probablement un système de métaphysique, mais une méthode de pensée.

D'ailleurs Valéry a toujours déclaré que son travail fondamental, essentiel, se développe depuis sa jeunesse dans cette voie et qu'il n'a considéré jamais la littérature que comme application d'une discipline non seulement de l'intelligence, *mais encore de la sensibilité*, — discipline plus générale et plus rigoureuse que celle strictement nécessaire à l'écrivain.

Il est bien connu d'ailleurs qu'à côté de son œuvre littéraire et de ses publications diverses, il a consacré la majeure partie de

ses efforts à l'élaboration d'une analyse tout à fait personnelle des conditions de la pensée. On sait par ses propres écrits à quel point il se défend d'être un philosophe et on sait d'autre part que presque tout ce qu'il a publié a été écrit sur commande ou sur demande.

Par cette attitude et par ces conditions singulières s'explique peut-être l'effet déconcertant que produit parfois notre auteur.

Dans divers articles ou ouvrages publiés à son sujet se marque curieusement l'embarras du critique. C'est ainsi qu'il a été souvent reproché à Paul Valéry, par exemple par M. Pierre Lasserre, d'autres fois par M. Jacques Maritain et par M. Henri Ghéon, une sorte d'*absence d'objet*, une sorte d'indifférence dans l'application des forces.

Il me semble que ce caractère particulier, ce manque de parti-pris et d'objet s'explique assez aisément par ce que nous venons de dire. Valéry a toujours nettement et même énergiquement tenu à distinguer l'activité littéraire de l'activité spirituelle et il a toujours affiché son culte de la liberté de l'esprit ; il a proclamé constamment qu'il

ne donnait qu'une valeur d'*exercices* à ses productions, réservant pour soi (au moins pour le moment) son véritable « Objet ».

Il n'est pas étonnant qu'une disposition si marquée, si caractéristique, ait surpris et même choqué.

Toutefois il est intéressant de constater que rien n'est plus ancien et en quelque sorte plus essentiel chez Valéry. Il suffit de relire *la Soirée avec M. Teste* pour voir que dès cette époque l'écrivain ou si l'on veut l'anti-écrivain a défini par un personnage imaginaire son attitude profonde, attitude corroborée d'ailleurs par la longue absence de l'auteur, par son abandon de la littérature.

Il est curieux de rapprocher cette attitude et cet abandon du souci des recherches et des perfections techniques qu'on a pu noter en lui. Il y a là une sorte de contradiction apparente dont l'interprétation serait intéressante et féconde...

Peut-être serait-on conduit en essayant de lever cette contradiction à expliquer du même coup certaines particularités qui se remarquent dans notre auteur. On s'est demandé par exemple pourquoi Valéry,

tout en professant la plus grande liberté de l'art, s'est si scrupuleusement astreint à respecter les formes traditionnelles les plus étroites. On sait que dans ses vers il s'est rarement écarté des règles classiques, renonçant même dans ses derniers poèmes aux facilités souvent si heureuses que la poésie romantique s'était données. Il a même surenchéri et joué la difficulté en ajoutant aux exigences de Boileau celles de la rime parnassienne.

D'autre part, sa prose semble régie par des règles assez difficiles à préciser, mais elle donne l'impression d'être, elle aussi, assujettie à des conditions de forme assez sévères. Il est probable que la syntaxe et le choix même des mots sont soumis chez Valéry à un contrôle singulier.

Son œuvre nous offre précisément deux ou trois occasions de comparaisons très nettes. Comparez par exemple la prose de l'*Introduction* écrite en 1894 et la prose de *Note* et *Digression* écrit en 1919 et vous pourrez peut-être mesurer le curieux accroissement des exigences de l'auteur.

L'un des traits les plus sensibles du style

de Valéry dans la prose est l'abondance des formules. On pourrait tirer de son œuvre tout un recueil de sentences parfois presque algébriques.



« Le doux éclat d'une épaule assez pure
n'est pas détestable à voir poindre entre
deux pensées. »

P. V.

Le deuxième numéro de *Commerce*, précieux cahiers trimestriels publiés par les soins de Paul Valéry, Léon-Paul Fargue et Valéry-Larbaud, nous réservait la surprise d'une seconde lettre, celle-ci de Madame Emilie Teste à Paul Valéry....

Elle commence par le remercier de ce qu'il a écrit à M. Teste. Elle y a pris elle-même une certaine délectation : « Les choses abstraites ou trop élevées pour moi ne m'ennuient pas à entendre ; j'y trouve un enchantement presque musical. Il y a une belle partie de l'âme qui peut jouir sans comprendre et qui est grande chez moi ».

Vous devinez, par et dès cette première phrase, qu'il se pourrait bien que Madame Emilie Teste devînt, par instants, le prête-

nom de Paul Valéry lui-même et qu'en expliquant l'enchantement que lui cause une lettre du magicien, elle s'ingéniât à fournir d'excellentes raisons les admiratrices de *Charmes*, moins habiles peut être à justifier leur sentiment.

Emilie Teste, dépeignant avec la plus délicate précision ses conditions de vie, ses rapports avec le penseur, dit sur l'admiration et l'inspiratrice des choses qui n'auront plus à être redites.

Sur l'amour même : « Voyez-vous, Monsieur, il ne faut pas se connaître aux délices pour les désirer séparer de l'anxiété. Si naïve que je sois, je me doute bien de ce que perdent les voluptés d'être apprivoisées et accommodées aux habitudes domestiques. Un abandon, une possession qui se répondent gagnent infiniment, je pense, à se préparer par l'ignorance même de leur approche. Cette suprême certitude doit jaillir d'une suprême incertitude et se déclarer comme la catastrophe d'un certain drame dont nous serions bien en peine de retracer la marche et la conduite, depuis le calme jusqu'à l'extrême menace de l'évènement... »

Des notes nouvelles sur l'Amour? Eh oui ! sinon peut être sur l'amour ordinaire, je veux dire l'amour entre gens ordinaires, des notes sur l'amour d'une femme intelligente pour un être supérieur, pour un penseur, l'amour d'Emilie Teste pour M. Teste.

Emilie Teste est intelligente et sage : « Je sais bien que les grandes âmes ne se mettent en ménage que par accident ; ou bien c'est pour se faire une chambre tiède où ce qu'il peut entrer de femme dans leur système de vie soit toujours saisissable et enfermé. Le doux éclat d'une épaule assez pure n'est pas détestable à voir poindre entre deux pensées !... Les messieurs sont ainsi, même profonds. »

Tout dans cette lettre est admirable, d'un éclat chaud et dur, d'une ravissante subtilité, d'une rare divination. Je dirais que c'est peut être ce que Valéry a produit de plus parfait, si je ne savais que ses admirateurs ont accoutumé de penser et dire cela à chacun des nouveaux écrits dont il leur donne la joie.

Si dans cette lettre même, dans cette méditation sur la femme et le penseur, il

fallait élire une préférence, mon embarras serait grand. Partout éclatent de neuves et surprenantes beautés : « Mon âme a plus soif d'être étonnée que de tout autre chose. L'attente, le risque, un peu de doute, l'exaltent et la vivifient bien plus que ne le fait la possession du certain. Je crois que cela n'est pas bien, mais je suis ainsi, malgré les reproches que je m'en fais. Je me suis confessée plus d'une fois d'avoir pensé que je préférerais croire en Dieu que de le voir dans toute sa gloire et j'ai été blâmée. Mon confesseur m'a dit que c'était une bêtise plutôt qu'un péché. »



Il y a surtout l'évocation des « excès d'absence » de M. Teste et des élans charnels qui interrompent la concentration de pensée, l'absorption, au moment où elle devenait véritablement trop douloureuse. « Je crois qu'il a trop de suite dans les idées; il vous égare à tout coup dans une trame qu'il est seul à savoir tisser, à rompre, à reprendre.... Il prolonge en soi-même de

si fragiles fils qu'ils ne résistent à leur finesse que par le secours et le concert de toute sa puissance vitale. Il les étire sur je ne sais quels gouffres personnels.... Son âme, sans doute, se fait une plante singulière dont la racine et non le feuillage pousserait, contre nature, vers la clarté !.... »

Et tout de suite après, le rappel en fanfare des réveils du faune : « ...quand il revient de la profondeur ! Il a l'air de me découvrir comme une terre nouvelle !.... »

Et, quelques lignes plus loin : « Il retombe sur moi comme si j'étais la terre même. »

Le plus discrètement du monde mais avec une joie contenue qui ne laisse aucun doute dans notre esprit, Emilie Teste nous laisse deviner chez son maître une certaine cruauté sadique : ne pouvant saisir la vérité pleinement, il appréhende d'autant plus farouchement la réalité charnelle de Madame Teste qu'il a quelque peu manqué la possession de l'Idée dans sa réalité essentielle.

UNE CONQUÊTE MÉTHODIQUE

Une série d'articles publiés en 1895 dans la « New Review » par M. Williams sous le titre « Made in Germany » — trois mots qui, depuis, ont fait fortune — troubla la quiétude de l'Angleterre en lui faisant sentir le danger de la concurrence économique allemande. Ce n'était déjà plus alors une vague menace : en dépit de la ceinture marine, l'ennemi était bel et bien dans la place.

Le Directeur de la New Review : William Henley, poète lui-même, demanda à un jeune poète français, Paul Valéry, de passage à Londres, de rédiger pour son journal « une sorte de conclusion philosophique » à la série d'articles de Williams. De là naquit cet « Essai » que viennent de republier les *Amis d'Édouard* sous le titre : « *Une conquête méthodique* ».

De quelle conquête s'agit-il ?



De la conquête du monde économique par l'industrie et le commerce allemands.

Les articles de Williams, très documentés, où les faits caractéristiques s'ajoutent les uns aux autres et se multiplient, prouvent surabondamment cette conquête, et déjà cette victoire.

Que disent les faits ? Qu'il n'y a qu'une Allemagne qu'on la considère du point de vue militaire, intellectuel, ou économique.

Elle est *une* dans son action, *une* dans sa méthode.

Son action : douce et brutale, continue, générale. L'Allemagne est un *centre* de *diffusion* dans le monde entier, en même temps qu'un *centre* d'*absorption* qui ramène vers elle les richesses du monde entier. 1^o Cette action est *massive*, *homogène*, au lieu d'être comme chez nous une suite d'actions individuelles étrangères les unes aux autres; 2^o) elle est *savante*, le laboratoire est à côté de l'usine et travaille pour elle, toutes les sciences travaillent pour l'industrie et ont fini par n'avoir plus d'intérêt en elles-

mêmes; leurs résultats économiques seuls important, l'ordre spéculatif est dédaigné.

3^o) Cette action *générale* produit un résultat général qui ne peut être atteint par l'accident fortuit — le hasard — C'est un merveilleux mécanisme.

Devant ces faits, l'esprit acquiesce, il admire; mais Valéry ne se contente pas de cette attitude passive; il cherche le pourquoi de cette réussite, la raison profonde de cette expansion continue, tyrannique, devenue en quelque sorte nécessaire par les propres lois de sa progression.

Valéry voit, dans cette conquête, « *le succès d'une méthode* » c'est-à-dire de la *raison continue*, de l'intelligence prise comme instrument, comme moyen et non comme fin — le triomphe du nécessaire sur l'accidentel, du général sur le particulier — de l'impersonnel sur l'original.

Reconnaissons ici le caractère envisagé plus haut — d'*unité* dans la méthode; la même qui a fait la grandeur *politique* et *militaire* de l'Allemagne sert à réaliser sa puissance *économique*.

SES CARACTÈRES :

a) perfection de la *préparation* — rien n'est laissé au hasard ;

b) *exécution* généralement suffisante ;

c) toujours des *résultats* — les résultats mauvais deviennent des *minima de gain*. — Ceci prouvé par les suites de la dernière guerre.

Même processus dans la conduite d'une conquête militaire et d'une conquête économique.

A) Dans les deux cas, *préparation méthodique*. Rien n'est laissé au hasard, à la trouvaille, au génie, à la passion, tout se fait par *raison*.

1^o) le principe est de créer l'*inégalité* entre les rivaux : Pour cela, — dans la conquête militaire — l'arme la plus parfaite ; et dans la conquête économique l'article le meilleur marché.

2^o) pour réaliser cette inégalité, c'est-à-dire cette *supériorité* de l'Allemagne, un instrument parfait : l'état-major, soit militaire, soit commercial.

B) Dans l'*exécution* :

Perfection des moyens, des services de renseignements, des transports — les plus

petits détails prévus et organisés; les deux organisations se servant l'une à l'autre, tout doit concourir à la victoire de l'Allemagne but clair, simple, grandiose.

LE TRIOMPHE DE LA MÉDIOCRITÉ.

Pour atteindre ce but, *par cette méthode*, il ne faut que des hommes « moyens »; là est la grandeur et la puissance du système; le génie, ce hasard, est non seulement inutile, mais dangereux; il risquerait de briser l'instrument, il suffit d'une intelligence médiocre et d'une bonne volonté tenace.

Ainsi, peu importe la valeur des individualités; la médiocrité requise « *viendra toujours et inévitablement à bout de n'importe quel homme supérieur* ».

Bien mieux, l'homme médiocre étant la généralité, alors que le génie est l'exception, il y aura toujours assez d'hommes médiocres pour appliquer le système, c'est-à-dire pour continuer l'œuvre qui, de cette façon, ne meurt pas. Ici, l'individu s'efface et disparaît derrière le système qui, lui, porte toute la nation.

Ce qui permet l'application de cette méthode dans tous les domaines de la vie de l'Allemagne, c'est l'*esprit de discipline* de son peuple, (la discipline est antipathique à l'Anglais et au Français, affirme Paul Valéry) et le fait que l'Allemagne est une *nation relativement jeune* — ce qui lui permet de profiter d'une façon rationnelle de l'expérience des nations plus anciennes.

IMPORTANCE D'UNE MÉTHODE :

1^o) Les surprises du hasard sont réduites au minimum;

2^o) Tous les cas possibles ont une réponse prévue;

3^o) et surtout *elle réduit beaucoup les efforts d'invention* et permet la multiplication des moyens d'exécution et des efforts individuels vers le but souhaité.

CONCLUSION

Faut-il souhaiter également l'application d'une méthode dans le domaine de l'esprit?
dans la métaphysique, l'art, la littérature et dans la science spéculative?

Valéry tend à croire que même dans ces domaines qui paraissent être la partie réservée au génie, tous ceux qui font quelque chose et trouvent quelque chose, ont — sans que le mot soit formulé, ou la chose consciente — une *méthode*. Plus simplement des *habitudes de discipline* dans la pensée. Ce sont ces habitudes internes qu'on appelle précisément la *personnalité*.

Il reste donc à trouver l'*Art de Penser*, c'est-à-dire une *méthode* non seulement de recherches et d'analyses, mais de *découvertes*.

Valéry suppose l'ouvrage écrit.

Les procédés que l'Allemagne exploite pour sa grandeur économique et sociale s'appliqueraient au domaine intellectuel.

En littérature : collaborations méthodiques et division du travail (Balzac).

En art : Wagner l'a tenté.

Ce serait sans doute le triomphe de la médiocrité terrestre. Et si, malgré cela, les résultats étaient plus parfaits et meilleurs que maintenant ?

Valéry ne conclut pas...



Remarquons combien tout jeune son esprit est attiré, retenu, par *la recherche d'une méthode*.

Et regardons-le aux prises avec la technique très précise de la versification régulière, technique qui lui sera la plus précieuse des méthodes, sinon à penser, du moins à écrire.

LE POÈTE

Le raisonnement est un effort pour expliquer le réel, la poésie pour l'oublier. Mais le raisonnement est aussi la substitution des apparences aux réalités profondes en tant qu'il s'applique pour en rendre compte, aux phénomènes tandis que la poésie est un sentiment profond des réalités irréelles, une révélation de Dieu.

MAURICE GRAMMONT

(Le vers français)

Les œuvres en prose de Valéry et les « Entretiens » nous ont enseigné l'essentiel de sa conception personnelle de la poésie.

Pour lui, la poésie est travail, assujettissement de l'esprit à la recherche de fins très précises et exactement limitées; elle est puissance de volonté et d'opposition au libre et mol épanchement des forces naturelles et chaotiques que la plupart des hommes prennent pour un don des dieux et pour le visage même du génie.

Si bien qu'on pourrait conclure, dès les premières lignes de ce chapitre, que si Valéry a fait des vers c'est d'abord parce que les vers sont difficiles que la prose ou plus exactement parce que la technique de la poésie est plus riche et plus compliquée que la technique de la prose.

Ne nous étonnons donc pas qu'il ait accepté, et même librement choisi, pour les faire siennes, toutes les règles de la prosodie classique.

En les adoptant, il leur donne un sens nouveau et une vitalité nouvelle.

Ce n'est pas en tant que nécessaires et obligatoires qu'il les reçoit, mais parce qu'il reconnaît en elles le mérite de « définir très simplement un monde absolu de l'expression ».

Elles sont une gêne qui force l'esprit à s'opposer à lui-même, à se tendre, à se fortifier par l'obstacle, à multiplier sa puissance de création afin de s'épanouir plus absolument, en dépit des chaînes qui le limitent.

Comprises ainsi, ces règles — arbitraires — ont une sorte de beauté propre et philo-

sophique devant laquelle s'incline le poète.

« C'est un art de profond sceptique que la poésie savante — nous dit-il encore. Elle suppose une liberté extraordinaire à l'égard de l'ensemble de nos idées et de nos sensations. Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. *Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don.* »

D'où une apologie de ces règles qui ont fait la preuve de leur utilité par la féconde excitation qu'elles produisent sur l'esprit, et de la prosodie considérée comme un obstacle qui use la facilité, comme un ensemble d'exigences *nécessaires* qui contribuent à donner à l'image, au rythme et à toutes les richesses verbales la dureté et la résistance d'une matière incorruptible, à joindre exactement la pensée et son expression, à les fondre au point qu'il ne soit plus possible de connaître l'une sans l'autre.

Lorsque cette fusion de la pensée et de

son expression est telle que l'écrit jaillit pur, lumineux et dur, c'est grande volupté pour l'artiste. Hélas :

« A un dieu seulement est réservée l'ineffable indistinction de son acte et de sa pensée. Mais nous, il faut peiner; il faut connaître amèrement leur différence. Nous avons à *poursuivre des mots qui n'existent pas toujours, et des coïncidences chimériques*; nous avons à nous maintenir dans l'impuissance, essayant de *conjoindre des sons et des significations* et créant en pleine lumière l'un de ces cauchemars où s'épuise le rêveur quand il s'efforce indéfiniment d'égaliser deux fantômes de lignes aussi instables que lui-même ».

CLASSIQUE ET SYMBOLISTE.

“ S'il lui arrive de se référer à la musique, ce n'est pas la musique source de rêverie qui l'intéresse comme poète, c'est la musique élevée sur les genoux de la mathématique et nourrie de nombres rigoureux. ”

ALBERT THIBAUDET, (Paul Valéry).

L'art poétique de Valéry ne s'explique pas entièrement par cet attachement à une

prosodie qui fait dire de lui : « C'est un classique ».

Classique, il l'est en effet et même à d'autres titres, mais il n'a pas craint d'arborer le drapeau symboliste, de le défendre, de justifier ses couleurs et de proclamer tout ce qu'il devait à l'influence de Mallarmé.

Ce classique, épris de règles strictes, fervent adepte de la plus rigoureuse discipline, a trouvé dans le symbolisme de nouvelles chaînes à ajouter à celles qu'il avait déjà reçues de ses prédécesseurs du Grand Siècle.

Paul Valéry a noté avec une clairvoyance aiguë dans l'Avant-Propos à « *Connaissance de la Déesse* », le principe de ce mouvement qu'on a appelé le Symbolisme et qui explique tout un côté de la poésie valérienne : « Ce qui fut baptisé le symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de *reprendre à la Musique leur bien*. Le secret de ce mouvement n'est pas autre ». Et, plus loin, « ...nous étions nourris de musique et nos

têtes littéraires ne rêvaient *que de tirer du langage presque les mêmes effets que les causes purement sonores produisaient sur nos êtres nerveux.* »

De là, une multiplication de recherches : des difficultés syntaxiques, des combinaisons de syllabes et de mots, de continuels effets d'allitération et quelquefois d'apparentes cassures dans la structure du vers, cassures inattendues et habiles dont l'effet loin de détruire le rythme lui apporte enrichissement et variété.

En somme, tout ce qui pouvait contribuer à faire du poème une symphonie était passionnément poursuivi, et tout ce qui ne semblait pas « poésie pure » éliminé.

Le poète symboliste multipliait les images, les figures dont le sens, parfois à peine noté, permettait des interprétations sans nombre, des explications aussi multiples que le tempérament des lecteurs ; ainsi chacun de nous met ce qu'il veut dans la traduction en langage parlé ou écrit d'une page musicale.

Essayons d'imaginer tout ce que la réalisation d'un tel projet suppose de travail sévère, de discipline dans la pensée, de

scrupuleuse attention dans l'élaboration de la forme souhaitée et nous comprendrons quelle mélancolie s'inscrit dans cette réflexion de Paul Valéry à propos des poètes qui ont suivi et naturellement attaqué le symbolisme : « Ils ont pris quelquefois pour des libertés ce que nous avons essayé comme difficultés nouvelles. »

Nous savons de reste que Valéry devait fixer son choix précisément sur ces nouvelles difficultés poétiques par le fait même qu'elles étaient des difficultés, c'est-à-dire les seuls chemins qui pussent conduire à la véritable poésie.

Toutes ces *caractéristiques de la poésie symbolique* que Paul Valéry en de nombreux passages de son œuvre analyse avec tant de lucidité, on les retrouve dans ses propres poèmes, magnifiées et portées à leur point de perfection.

LES IMAGES

Elles sont un élément essentiel de toute poésie — la qualité dominante du véritable poète étant peut-être l'*imagination*; elles

établissent un rapport sensible entre les choses et nous-mêmes; elles permettent au poète de traduire dans une langue plastique les éléments les plus abstraits de sa pensée ou les nuances indicibles de sa sensibilité; elles sont le pont jeté sur l'abîme qui sépare le poète du reste de l'univers et permettent la jonction entre ces deux mondes qui, sans elles, demeureraient irréductibles.

La poésie primitive n'est qu'images : les hommes, pour exprimer le sens de l'univers, de ses mystères, de leur propre vie, de leur propre mort, leurs terreurs ou leur admiration devant les forces naturelles et surnaturelles, se sont servis des *mythes*; le mythe expliquait sous une forme sensible et accessible à tous, ce que l'homme trouvait autour de lui et en lui d'incompréhensible, d'étrange de mystérieux. Le mythe était une explication de l'univers, et aussi une transposition; c'était déjà une poésie et qui cachait, sous l'apparence d'une fable, une vérité première à peine soupçonnée du plus grand nombre.

Si l'image est l'élément essentiel de toute poésie, elle l'est plus encore — le nom même l'indique — de la *poésie symbolique*

et Valéry les a multipliées dans ses poèmes.

Ainsi le symbolisme, loin d'être un relâchement dans la poésie, proposait, au contraire, au poète, de nouvelles contraintes et resserrait ses chaînes. Il ne s'agissait pas pour la nouvelle école de faire de la poésie avec n'importe quelles images; un choix s'imposait d'images neuves, inattendues, frappantes — à cause de cela peut-être, quelquefois incompréhensibles au commun des lecteurs — ou *précieuses*.

Ce que nous savons de Paul Valéry permet d'ajouter qu'il dut être un des plus sévères dans le choix et l'emploi des images ou des symboles.

Remarquons que sa poésie, si intellectualiste qu'elle soit, se traduit toujours sous forme d'images et plus l'ivresse de penser emporte vers les sommets glacés le poète de *Charmes*, plus les images se multiplient, précises et éclatantes. C'est sa manière à lui de frapper le sol pour en faire jaillir la sève éternelle.

Pour nous, double joie, puisque nous avons ainsi la poésie de l'image en soi et

la poésie du sens caché que l'image révèle.

Valéry n'a même pas dédaigné les symboles ou les mythes les plus vieux de l'humanité, tel *Narcisse*, ou *la Jeune Parque* ; mais l'un et l'autre sont habités par une âme si moderne, hantés par une pensée si nettement valérienne que c'est à peine si l'on reconnaît en eux des visages venus à nous du fond des siècles.

L'exégèse particulière de quelques poèmes nous montrera comment le poète peut traduire la pensée la plus abstraite sous les formes les plus concrètes et les plus somptueuses des symboles éternels.

Qu'il suffise ici de rappeler quelques titres révélateurs : *Aurore*, *La Pythie*, *Palme*, *Les Pas*, *les Grenades*, *Au Platane*.

Il convient aussi de remarquer que, l'image initiale, celle qui explique le sens profond du morceau, s'enrichit au long du poème d'autres images secondaires dont chacune a sa beauté en soi. Quelquefois un seul vers suffit pour évoquer tout un monde de sensations visuelles, auditives, tactiles :

« *Le printemps vient briser les fontaines scellées.* »
(*La Jeune Parque*)

L'image valérienne se caractérise d'abord par son *originalité*.

Nous parlons sans cesse par images, mais l'habitude a détruit le sens du plus grand nombre; elles sont devenues banales, la vraie poésie les refuse.

Au poète authentique d'en créer d'inattendues et d'inattendues.

Les Symbolistes, nous l'avons vu, ont mis l'honneur de leur école à trouver de nouveaux rapports entre les choses, des rapports qu'on ne voyait pas, ceux qu'un sens aiguë, un esprit subtil, une imagination fortunée découvrent en se jouant.

La poésie de Paul Valéry fournit d'abondants exemples de ces précieuses réussites. Tous les poètes ont chanté la mer. La sensibilité de chacun d'eux l'a humanisée d'une façon particulière; leur imagination l'a revêtue de formes et d'attributs singuliers, mais il appartenait à Valéry de l'appeler :

« *Ce toit tranquille* où marchent des colombes... », premier vers du « Cimetière Marin » rappelé par le dernier :

« *Ce toit tranquille* où picoraient des focs... »

et de la nommer, en métaphysicien, « Temple simple à Minerve » ou bien « Temple du Temps qu'un seul soupir résume », ou encore :

Tant de sommeil sous un voile de flamme ».
« Œil qui gardes en toi..... »

Elle est aussi pour lui, et plus accessible à nous, cette « Chienne splendide » qui veille sur « le blanc troupeau » des « tranquilles tombes », et ceci est peut-être une image de tradition classique qui rappelle les chiens aboyants des gouffres marins dont s'effrayaient les anciens. Enfin elle lui inspire cette vision magnifique, chaude et colorée :

*« Oui ! grande mer de délires douée,
 Peau de panthère et chlamyde trouée
 De mille et mille idoles du soleil
 Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
 Qui te remords l'étincelante queue
 Dans un tumulte au silence pareil... »*

Déjà, dans « Album de Vers Anciens » elle lui suggérerait cette précieuse évocation :

*« ... et Toi, ardente ruche,
 O Mer ! Éparpillée en mille mouches sur
 Les touffes d'une chair fraîche comme une cruche
 Et jusque dans la bouche où bourdonne l'azur. »*

Dans la riche moisson d'images rares que nous offre cette poésie, cueillons encore celle de la nuit qui se glisse entre le visage de Narcisse et son image sur la fontaine comme « le fer qui coupe un fruit »; celle du silence « au vol de cygne »; celle de Semiramis « c'est une vaste peau fauve que mon royaume »; et ce « hêtre formé de quatre jeunes femmes ».



En cherchant l'originalité, Valéry trouve souvent la préciosité. Mais pourquoi insinuer qu'il la trouve sans la chercher comme si des éléments de hasard pouvaient s'introduire dans une poésie délibérément hostile à toute contrebande.

Quelque soit l'aspect particulier que l'on veuille considérer de la poésie valérienne, il importe d'y distinguer quatre phases : la première qui va de 1890 à 1893 et pendant laquelle furent écrits presque tous les petits poèmes recueillis en 1920 dans une plaquette aujourd'hui introuvable : *Album de vers anciens*; la seconde est celle du retour de

M. Teste à la poésie, avec *La Jeune Parque* en 1917 (1); la troisième s'étend de 1918 à 1922 et fleurit dans le plus important recueil du poète : *Charmes*.

Il y a une quatrième phase sur laquelle on ne s'attarde pas d'habitude et qui, par de rares et très discrètes manifestations — remaniements et additions au *fragment du Narcisse* — s'avère déjà comme la plus importante.

Les intimes du poète appellent ce quatrième stade : la phase racinienne.

L'*Album de vers anciens* ne révèle guère la personnalité puissante qui devait se manifester dans *La Jeune Parque* et dans *Charmes*.

Cependant certains sonnets du recueil par leur sobriété d'expression et la précision discrète et ferme du rythme pouvaient faire présager une évansion loin des fluidités va-

(1) « Au milieu même du fracas prodigieux de la guerre, il est paru un livre que ce bruit empêcha peut-être de remarquer mais dont l'importance selon moi est extrême et qui constitue un véritable événement littéraire. Ce livre s'appelle *La Jeune Parque* ». Francis de Miomandre *Le pavillon du mandarin* 1921.

poreuses et des harmonies souvent un peu vagues du symbolisme régnant.

Je songe au *Bois amical* :

*Nous avons pensé des choses pures
Côte à côte, le long des chemins,
Nous nous sommes tenus par les mains
Sans dire.... parmi les fleurs obscures ;*

*Nous marchions comme des fiancés
Seuls, dans la nuit verte des prairies
Et nous partagions ce fruit de féeries
La lune, amicale aux insensés.*

*Et puis nous sommes morts sur la mousse
Très loin, tout seuls, parmi l'ombre douce
De ce bois intime et murmurant.*

*Et là haut, dans la lumière immense,
Nous nous sommes trouvés en pleurant
O mon bon compagnon de silence.*

et à cet exquis *Episode* où revit toute la grâce des Nymphes et auquel dans l'édition qu'il prépare de ses poésies complètes, M. Paul Valéry a apporté une si précieuse modification.

Le passage :

*« elle démêle une lourde auréole
Et tirant de sa ruque un plaisir qui la tord
Semble jouir d'étreindre et de déduire l'or
De la lumière vue entre ses doigts limpides »*

est devenu :

« elle démêle une lourde auréole
Et tirant de sa nuque un plaisir qui la tord
Ses poings délicieux pressent au fil de l'or
La lumière qui coule entre ses doigts limpides »

La préciosité qui est surtout d'imagination et d'expression dans l'*Album* devient préciosité de pensée dans *La Jeune Parque* et dans *Charmes*.

Pour ne pas aller jusqu'à chercher et découvrir les rapports neufs et mystérieux qui sont la source de cette préciosité, on crie à l'hermétisme.

La figure essentielle de l'art de Racine est l'euphémisme, celle de Mallarmé, l'ellipse; Paul Valéry allie ces deux figures dans une jonction heureuse et c'est ce que les uns nomment sa préciosité, les autres, les mal intentionnés ou les pressés, son hermétisme.



La beauté des images ne tient pas seulement au choix de l'intermédiaire entre les choses et nous, à sa qualité de rare, d'inouï, de nouveau, d'imprévu; leur valeur et la

force avec laquelle elles s'imposent à notre esprit, à notre sensibilité, à notre mémoire, dépend en grande partie des mots et des sons, et nous touchons ici à la matière même de la poésie, à la création artistique du poète.

Dans la multiplicité des mots, quels mots choisira-t-il? Comment les composera-t-il entre eux?

On distingue les images d'après les sensations qu'elles éveillent en nous en images visuelles, auditives, olfactives, etc... Les deux premières catégories sont de beaucoup les plus importantes. Il est à remarquer, d'ailleurs, qu'elles ne sont pas toujours nettement spécialisées, qu'elles sont parfois complexes et enrichies l'une par l'autre, ainsi que les sensations humaines elles-mêmes.

Les images *visuelles* sont nombreuses dans Paul Valéry. Nous en avons cité, et en citerons au cours de cette étude, plusieurs exemples : telles les différentes visions que le poète a de la mer, de la chute du jour, l'image de la chute des amants, dans *Narcisse*, etc...

Les images *auditives*, caractéristiques de

la poésie de Paul Valéry, sont révélatrices de son labeur et de ses recherches poétiques, de son sens esthétique, de son souci bien symboliste de « reprendre à la musique son bien ».

Relisez « *Charmes* » et, à chaque page, vous trouverez de ces vers où l'on sent le poète tourmenté par le musicien, par le souci de faire de la musique grâce à une précise et judicieuse juxtaposition des mots. A ce titre, l'« Ébauche d'un serpent » est le plus significatif des poèmes de Paul Valéry. On peut dire que tout le poème est traversé par le sifflement du serpent, tantôt vibrant, avec *s* et *i* comme dominantes, par exemple dans la critique ironique de l'œuvre du Créateur, persiflage continu et nuancé :

« *Il se fit Celui qui dissipe
En conséquences, son Principe
En étoiles, son Unité.* »

ou dans le ricanement, satisfait d'avoir subtilisé à Dieu les hommes sortis de ses mains :

« *Sitôt pétris, sitôt soufflés
Maître Serpent les a sifflés
Les beaux enfants que vous créâtes.* »

Et encore le chuintement du Serpent rappelant la faute : Il semble confier un secret à une oreille attentive — *ch* et *j*, et *i* comme dominantes :

« *Ce lieu charmant qui vit la chair
Choir et se joindre m'est très cher* ».

Et le voici enjôleur :

« *Dore, langue :... Dore lui les
Plus doux des dits que tu connaises.* »

avec prédominance des consonnes *d* et *l* et le balancement des syllabes dans chaque vers.

Puis, sarcastique, à l'adresse de l'œuvre de Dieu :

« *Si profond fut votre malaise
Que votre souffle sur la glaise
Fut un soupir de désespoir.* »

Voici d'autres exemples pris au hasard, dans le « *Cimetière Marin* » :

« *Amère, sombre et sonore citerne
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur* »,

dans « *Narcisse* » le murmure du vent dans les feuilles :

« *Vous me le murmurez, ramures !... O rumeur
déchirante* »

et encore, dans le même poème :

« *L'âme jusqu'à périr s'y penche pour un Dieu
Qu'elle demande à l'onde, onde déserte et digne
Sur son lustre, du lisse effacement d'un cygne.* »

D'ailleurs, le poème de Narcisse est une harmonie d'un bout à l'autre ; tous les vers seraient à citer pour leur richesse musicale.

« *Le Cantique des Colonnes* » me paraît être lui aussi l'une des plus belles réussites de la poésie moderne par la grâce de l'effet musical produit par *le choix des syllabes et l'agencement des sons* ; certaines strophes ne sont construites que sur une ou deux sonorités choisies à dessein pour un effet voulu.

Les deux premières strophes avec *ou, au, o, on*, sont comme l'andante doux, grave et harmonieux de cette véritable symphonie :

« *Douces colonnes, aux
Chapeaux garnis de jour
Ornés de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour,*

*Douces colonnes, o
L'orchestre de fuseaux*

*Chacune immole son
Silence à l'unisson. »*

Voici des syllabes claires et sonores (*e* et *i*) pour signifier l'harmonie des colonnes lumineuses :

*« Vois quels hymnes candides
Quelle sonorité
Nos éléments limpides
Tirent de la clarté ! »*

Voici les sons en *on* et en *ou* qui disent le chaud baiser de la lumière sur la pierre des colonnes :

*« Filles des nombres d'or
Fortes des lois du ciel
Sur nous tombe et s'endort
Un dieu couleur de miel.*

*Il dort content le jour
Que chaque jour offrons
Sur la table d'amour
Étale sur nos fronts. »*

Les mêmes sons reviennent, quelques strophes plus loin, avec la même correspondance psychique, alourdis toutefois par la nasalité :

*« Sur nos mêmes amours
Plus lourdes que le monde*

*Nous traversons les jours
Comme une pierre l'onde. »*

Tandis que la prédominance des sons *a*, *an*, *tan*, marque l'éclat et la pérennité des marbres et s'imprime dans le souvenir comme des pas pesants sur le sol :

*« Nous marchons dans le temps
Et nos corps éclatants
Ont des pas ineffables
Qui marquent dans les fables. »*

Les strophes alternent avec chacune leur prédominance musicale, tantôt *e*, *i*, tantôt *a*, *o*, tantôt *on*, *our*, véritable symphonie avec leit-motiv, mais aussi cantique avec refrain.

On ne peut lire et surtout relire ce poème sans être saisi par l'espèce de « charme » — au sens profond du mot — qui en émane ; les mots se joignent, se juxtaposent ; les strophes s'agencent de telle sorte qu'on a bientôt l'impression d'être le centre d'une ronde lumineuse et magique, l'objet d'une incantation à laquelle on ne peut s'arracher.

Le poète n'a pas méprisé la valeur imitative que fournissent les syllabes, les mots, et leurs apparentements.

L'effet cherché est obtenu quelquefois tout simplement par la répétition⁽¹⁾ du même son ; nous l'avons vu dans « Narcisse » :

« Vous me le murmurez, ramures, o rumeur »

Voici encore, dans « Palme », comme un bruit d'éventail doucement balancé :

« Calme, calme, reste calme
Connais le poids d'une palme
Portant sa profusion. »

Et voici une chute lente, douce, progressive, mais certaine, comme une incantation qui viendrait de la terre. La division du vers en mesures égales concourt d'ailleurs au même effet : —

« Humblement, tendrement, sur le tombeau charmant,
Sur l'insensible monument,
Que d'ombres, d'abandons et d'amour prodiguée
Forme ta grâce fatiguée.
Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m'abats ».

D'autres fois encore, par une *composition* savante et recherchée de sons différents ; ainsi dans « Semiramis » :

« Les sons aigus de scie et les cris des ciseaux. »

(1) La répétition régit tout le système naturel des sonorités verbales (Maurice Grammont — Le vers français).

qui agacent l'oreille comme le crissement de la scie ou la morsure du ciseau sur la pierre.



Parfois, le vers de Valéry ne laisse rien voir du procédé qui le rend musical et peut-être le poète n'a-t-il usé d'aucun procédé. C'est son secret. Qu'il nous suffise d'être enchantés par l'harmonie de tels vers du « Narcisse », qui laissent derrière eux comme une longue traînée musicale :

*« Sans vous, belles fontaines,
Ma beauté, ma douleur me seraient incertaines ;
Je chercherais en vain ce que j'ai de plus cher,
Sa tendresse confuse étonnerait ma chair ;
Et mes tristes regards, ignorants de mes charmes,
A d'autres que moi-même adresseraient leurs larmes »..*

ou bien :

*« Des cîmes, l'air déjà cesse le pur pillage ;
La voix des sources change et me parle du soir ;
Un grand calme m'écoute ou j'écoute l'espoir.
J'entends l'herbe des nuits croître dans l'ombre sainte
Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte...
Jusque dans les secrets que je crains de savoir,
Jusque dans le repli de l'amour de soi-même,
Rien ne peut échapper au silence du soir. »*



On a reproché à la poésie de Paul Valéry d'être trop intellectuelle, de manquer d'éléments sensibles et de chaleur.

A vrai dire, nous avons hérité du romantisme le préjugé de considérer comme seule véritable et presque unique poésie, la poésie lyrique, confondue elle-même trop souvent avec l'étalage complaisant de nos sentiments, de nos passions, de nos vices propres, l'offrande au lecteur du moi aussi bien physique que sentimental et l'habitude de jeter à tous les vents nos cris d'amour, ou de joie ou de haine, que nous estimons d'autant plus dignes d'être traduits dans la langue des dieux qu'ils sont plus violents et moins retenus.

Qu'un poète réservé, qu'un esprit délicat répugne à cette publicité faite à son moi intime, à cette violation de son « for intérieur », quoi de plus respectable ; et s'il déteste autant la sentimentalité que la pornographie qu'il appelle des sœurs jumelles, sachons lui gré de ne pas confondre la sentimentalité avec la sensibilité et de garder

à celle-ci l'exquise pudeur qui en fait le prix. Comme il est difficile cependant, pour ne pas dire impossible, que l'œuvre — surtout l'œuvre poétique — ne reflète pas l'homme ou, tout au moins, quelques-uns des éléments essentiels de sa nature, ainsi la poésie de Valéry, toute intellectuelle qu'elle soit, révèle — ou trahit — une sensibilité affinée, d'une qualité rare, contenue par une sorte de hautaine élégance, de fierté jalouse, d'orgueil hostile à toute parole qui livrerait le secret de son moi intime.

Pourtant, ses amis le reconnaissent tout entier dans son œuvre.

N'est-elle pas la pensée valérienne, cette Jeune Parque attentive et comme Narcisse constamment penchée sur elle-même, scrutant d'un regard pénétrant et sagace les changements successifs de sa conscience, les émois naissants de sa sensibilité et les premiers frissons de sa chair ? Et M. Teste, ne se confond-il pas souvent pour nous avec Paul Valéry ?

Certes, poésie intellectuelle que la sienne, mais jusque sur les sommets les plus élevés,

les plus dénudés, sur ces « glaciers de l'intelligence » où notre esprit tente de joindre la pensée pure universelle, il souffle parfois un air plus tiède, issu d'un foyer terrestre et humain, telles ces brises printanières qui amollissent la Jeune Vierge et lui font craindre les redoutables émois de la chair :

*« Moi, si pure, mes genoux
Pressentent les terreurs des genoux sans défense.
.....
Mon cœur bat ! Mon cœur bat !... Mon sein brûle
et m'entraîne...
Ah ! Qu'il s'enfle, se gonfle et se tende, ce dur,
Très doux témoin captif de mes réseaux d'azur...
Dur en moi... mais si doux à la bouche infinie !... »*

Ou encore, dans le même poème, ces quelques vers qui chantent toute la juvénile allégresse du printemps :

*« Demain, sur un soupir des bontés constellées,
Le printemps vient briser les fontaines scellées.
L'étonnant printemps rit, viole... On ne sait d'où
Venu. Mais la candeur ruisselle à mots si doux
Qu'une tendresse prend la terre à ses entrailles... » (1)*

(1) Cf. Virgile :

. Zephyrique tepentibus auris
Laxant arva sinus.

Georg. II. 330

Arriverait-on à dissocier les éléments constitutifs de cette poésie, l'un d'eux demeurerait indéfinissable et intraduisible, l'élément unique, impondérable, celui qui échappe à tout qualificatif, parce qu'il est le caractère original et spécifique du génie propre de Valéry.

Il en est de sa poésie comme de ces forces que les hommes emploient pour leur service ou pour leur agrément, et qu'ils ne peuvent définir que par leurs effets, par certains seulement de leurs effets.

La poésie de Valéry m'apparaît comme une force spirituelle qui a le secret pouvoir de créer autour d'elle une atmosphère singulière, un air plus limpide, plus transparent, plus translucide, je pourrais dire, presque trop pur pour nous. Les meilleurs esprits s'y trouvent bientôt à l'aise; certains n'y peuvent respirer librement.

Déconcertante limpidité que celle qui dénude aussi nettement les esprits et les corps, qui stylise les formes, établit sans ambiguïté les valeurs des choses, modifie les rapports que nous sommes accoutumés à considérer entre elles et les situe à leur place définitive !

Puissante clarté que celle qui réussit à modifier notre perception habituelle et grossière de l'univers, c'est-à-dire à le créer de nouveau, et à nous découvrir la perspective éblouissante et illimitée où notre moi semble se fondre, se résoudre en esprit pur !

J'emprunterai à Paul Valéry lui-même la conclusion de ces réflexions sur son art poétique.

Je la trouve dans l'Avant-Propos à *Connaissance de la Déesse* :

« Tout jugement que l'on veut porter sur une œuvre doit faire état avant toute chose, des difficultés que son auteur s'est données. On peut dire que le relevé de ces gênes volontaires, quand on arrive à le reconstituer, révèle sur le champ le degré intellectuel du poète, la qualité de son orgueil, la délicatesse et le despotisme de sa nature. »

PETITS ESSAIS D'EXÉGÈSE

N'y-a-t-il pas imprudence à prétendre recueillir dès la première lecture, c'est-à-dire en un instant sans durée, le suc condensé de longues années de méditation et d'ascèse intellectuelle ?

LUCIEN FABRE.

Ni lu ni compris ?
Aux meilleurs esprits
Que d'erreurs promises !

P. V.

PETITS ESSAIS D'EXÉGÈSE

Voici les commentaires sur les poèmes. Ces commentaires ne sont, bien entendu, que des hypothèses sur la pensée et les intentions de l'auteur.

Quand nous lui avons demandé des explications ou du moins l'approbation de nos propres commentaires, il nous a fait observer qu'il adoptait sur ce point le sentiment de Mallarmé lequel se refusait à s'expliquer, non point qu'il fut embarrassé de le faire mais par le souci constant qu'il avait de fuir ce qu'il nommait le pédantisme.

D'ailleurs, Valéry a ajouté : « J'estime qu'une œuvre une fois publiée, l'auteur n'a pas plus d'autorité que qui que ce soit d'entre ses lecteurs pour interpréter ce qu'il a écrit. L'écrit est un fait, l'écrit est une chose. Il est désormais hors du pouvoir de celui qui l'a engendré d'imposer une signification ou une valeur quelconque à cet objet. Voilà ce qu'il faut bien comprendre et qui n'est généralement

pas compris. On pourrait dire aussi que l'œuvre est comme l'énoncé d'une sorte de problème et il n'est pas dit que celui qui a énoncé le problème soit nécessairement celui qui puisse en donner la solution la plus élégante. Et même la littérature n'est-elle pas l'art des problèmes qui admettent une infinité de solutions ?... »



Comme nous lui demandions un autre jour quel était l'ordre chronologique de ses différents poèmes afin de ranger dans le même ordre nos commentaires, il nous déclara qu'à part La Jeune Parque qui marquait son retour à la poésie, presque tous les poèmes de Charmes et notamment le Cimetière marin, la Pythie, et l'Ébauche d'un Serpent avaient été faits simultanément.

— La Pythie, nous confia-t-il, tire en partie son origine d'une discussion sur le vers de huit syllabes avec Pierre Louys. Aurore et Palme constituaient à l'origine un poème unique...

— Pourquoi avez-vous fait ces poèmes en strophes de dix vers de huit ou de sept

syllabes? N'est-ce pas de Malherbe que vous tenez ce type?

— *Pas le moins du monde. C'est de Victor Hugo. Il y a dans les Contemplations et dans Toute la lyre des pièces en forme d'Odes de ce type qui a été d'ailleurs utilisé par Racine comme par Lamartine sans compter les autres. Ce qui a fait penser à Malherbe, c'est sans doute l'abstraction qui apparaît dans ces poèmes et qui n'a rien à voir, je crois, avec l'abstraction du type Malherbe mais qui procède de ma tournure d'esprit et de ma manière de penser depuis 1892.*

Contrairement à ce qui a été imprimé mille fois, l'influence de Malherbe sur moi est à peu près nulle, et je ne parle pas de Jean Baptiste Rousseau.

Je connais ce poète aussi mal, peut-être un peu plus mal, que ceux qui en parlent à mon sujet et qui ne l'ont assurément jamais lu. Mais il a été certainement un très grand poète et il n'est pas impossible qu'il le rede-vienne. Nous en avons vu bien d'autres.

Le gothique a été rendu barbare et souverainement méprisable au siècle XVII^e; revoyez à ce sujet le poème de Molière sur le dôme

du Val de Grâce... Cent cinquante ans après, ce style a été remis en faveur.

Les jugements en vigueur sur les poètes du XVIII^e siècle sont dus aux romantiques. Rien ne prouve qu'ils doivent durer. Nous les subissons encore en vertu de l'inertie, mais il suffirait de deux ou trois ouvrages écrits avec talent en leur faveur pour amener des changements dans l'opinion à leur sujet.

Il faut n'avoir aucun souci des opinions, même littéraires, même des siennes propres. L'énergie personnelle en a toujours raison.

C'est pour moi une sorte de règle, de principe d'éthique depuis longtemps suivi que de considérer les opinions des autres et particulièrement les miennes comme aussi stables que le temps qu'il fait aujourd'hui... »

LE CIMETIÈRE MARIN

“ Il est né, comme la plupart de mes poèmes, de la présence inattendue en mon esprit d'un certain rythme.....

Quant au contenu du poème, il est fait de souvenirs de ma ville natale. C'est à peu près le seul de mes poèmes où j'aie mis quelque chose de ma propre vie.

Ce cimetière marin existe. Il domine la mer sur laquelle on voit comme des colombes errer, *picorer* les barques de pêche”.

P. V.

C'est le poème où la « personnalité » du poète est la plus sensible. Il ne peut s'agir, bien entendu, que de la personnalité *spirituelle*.

Le poète y parle en son nom propre et non plus sous la fiction du *Narcisse*, de la *Jeune Parque*, du *Serpent* ou de la *Pythie*. C'est peut-être que le lieu de sa méditation étant un coin de terre familier, aimé, plein de souvenirs, il s'en dégage une atmosphère que je qualifierais de *lyrique* si ce terme ne risquait d'offenser la sereine

spiritualité qui caractérise la poésie de Paul Valéry. Déjà l'emploi du « je » suffit à donner à ce poème quelque chose de senti, d'éprouvé qu'ont, à un degré moindre, la plupart des autres. Ici le poète parle lui-même de lui-même; il est plus près de nous. Sans doute convient-il de chercher dans cette note plus intime l'une des raisons pour lesquelles de nombreux lecteurs préfèrent le *Cimetière Marin* aux autres poèmes. Cet *accent* humain, tout modéré et distant qu'il soit, le distingue et lui attire ces préférences.



Un cimetière qui domine la mer est le lieu de la méditation; il en devient l'objet — mais non l'objet unique, ni peut-être essentiel : du cimetière on voit la mer, c'est-à-dire le mouvement, la vie, tandis que le cimetière évoque le repos, l'éternel repos, la mort. On ne peut méditer sur l'une sans que la pensée glisse nécessairement à l'autre : elles sont les deux figures jumelles du monde au regard de la conscience qui plane au dessus des éléments mouvants de la vie

de l'âme, comme le soleil de midi au dessus de la mer et du cimetière qu'il domine de sa clarté et de son immutabilité; soleil et conscience sont l'élément permanent, lui, de la vie universelle, elle, de la vie intérieure, « l'invariant » nommé par le poète dans la note qui précède *l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*.

Ainsi ce poème n'est pas seulement une méditation sur la mort ou sur la vie, c'est encore l'occasion pour le poète de revenir sous une forme nouvelle, imagée, avec le plus frappant et le plus magnifique des symboles, à la recherche qui est au fond de toute son œuvre, poésie ou prose, à l'objet de sa permanente sollicitude : la connaissance du moi profond, la recherche du moi pur, dégagé du chaos instable de tous les éléments extérieurs ou intérieurs qui sont les objets de notre connaissance.

* * *

I

Dans les quatre premières strophes : *la*

mer, tantôt vue en elle-même — tantôt figure symbolique; — les deux visions sont si intimement mêlées qu'il est quelquefois difficile de les distinguer l'une de l'autre.

Première strophe : La mer si souvent chantée, thème banal de poésie lyrique ou descriptive. Ici rien de déjà vu ni entendu, rien de déjà senti.

L'originalité des figures symboliques que lui donne Valéry vient de ce qu'il la considère en relation avec la *pensée* et non plus seulement avec la *sensibilité* (que celle-ci soit affective ou sensuelle).

La vision du poète n'est jamais simple, ni réduite aux seules données des sens; il s'y mêle toujours des éléments intellectuels.

Dès le premier vers :

« Ce toit tranquille où marchent des colombes »

tout le poème est dominé, couvert, par ce *toit*; il en est le symbole essentiel; il en est le premier et le dernier mot.

Nous verrons comme insensiblement le poète passe de ce toit tranquille au silence intérieur de l'âme, toit spirituel.

Où *marchent des colombes*, les voiles blanches des navires semblables à des ailes d'oiseaux.

Et le dernier vers :

« *Ce toit tranquille où picoraient des focs* ».

Toit tranquille et aussi, toit vivant : *entre les pins palpite*.

Pour bien comprendre et goûter toutes ces images visuelles, souvenons-nous que nous sommes devant la Méditerranée, qu'il n'y a pas de marée, qu'il est midi et que le cimetière domine la mer, presque à pic.

Midi le juste. Midi — le soleil au méridien — est l'élément stable du paysage; plus loin ce sera : *midi sans mouvement* — il est la conscience pure de l'univers; il l'éclaire, en même temps qu'il coordonne tous les éléments qui le constituent et qu'il *compose* la mer.

Cette mer toujours recommencée n'est-elle-pas l'image de notre âme soumise aux répétitions que la conscience éclaire et juge ?

(Nous retrouverons dans *La Jeune Parque* cette méditation sur la *répétition*, — figurée par un accident physiologique — qui semble

COMMENTAIRES

bien l'un des thèmes les plus féconds de la pensée valérienne).

Puis, vision reposante de ce toit tranquille ; repos aussi dans le silence intérieur de l'âme :

*O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !*

Deuxième strophe. — Tout ce début incline précisément l'esprit à cette sensation de tranquillité, de paix, de silence et de sérénité en même temps que tous les éléments qui contribuent à la donner : terre, mer, ciel, sont portés à un degré extrême de luminosité et d'éclatante scintillation.

Ainsi, le calme immuable de la conscience pure parvenue au terme de son « exhaustion ».

Remarquez la répétition du terme *pur* :
— quel *pur* travail...

— ouvrages *purs* d'une éternelle cause..

— A ce point *pur* je monte et m'accoutume...

ici, *pur* paraît être synonyme d'*absolu*.

Ces ouvrages purs : le *Temps*, éternel présent, sans passé, ni avenir, saisi d'une

seule prise de l'esprit, comme la mer d'un seul regard; et le *songe* qui est *savoir*. En cet état, songe et savoir sont deux modes de l'esprit qui s'échangent indifféremment.

Troisième strophe. — C'est encore la mer vue par l'esprit du poète et du penseur :

*Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme et visible réserve
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme*

accumulation des termes qui marquent une stabilité assurée, une richesse profonde mais cachée.

Puis la pensée glisse de ce toit matériel, de ce silence de la mer, au silence de l'âme méditative...

*O mon silence ! édifice dans l'âme
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit !*

silence qui est aussi une réserve, une accumulation de richesse; silence qui rappelle celui de la Palme :

*« Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr ».*

silence plein de germes et de fécondités virtuelles comme le sommeil de la mer.

Quatrième strophe. — De nouveau la mer : « Temple du Temps » résumé dans un soupir ; le temps indépendant de la durée.

Il suffit à l'être qui médite ici d'un soupir pour ressentir tout le poids de la vie successive et en expirer la durée.

De ce sommet, le poète définit son attitude à l'égard de la divinité :

*Et comme aux dieux mon offrande suprême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.*

Désormais le penseur se joue sur le monde, en surface, au dessus des profondeurs et des abîmes inexplorables.

II

Après avoir contemplé la mer et le ciel qui symbolisent la stabilité et la permanence, l'homme se regarde soi-même et il se voit comme une chose *changeante, en perpétuel devenir* (5 strophes).

*Comme le fruit se fond en jouissance
etc..*

et cette idée des substitutions perpétuelles dont nous sommes le théâtre le conduit tout naturellement à l'idée de la mort.

Remarquons que les images qui l'annoncent éveillent des sensations heureuses :

*Comme le fruit se fond en jouissance
Comme en délice, il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,*

de même le poète « hume sa future fumée ».

Rien d'affligeant dans cette conception de la mort, elle est une nouvelle combinaison d'atomes; une autre *forme* des choses, ces choses dont la définition pourrait être, d'après Paul Valéry, *qu'elles se substituent*.

L'âme consumée, n'est-ce pas l'âme parvenue au point de « conscience pure » éclatante comme le soleil ? immuable comme lui au solstice ?

N'est-ce pas aussi, *ce vrai ciel*, celui qui ne change pas, mais qui perçoit les changements : « *regarde-moi qui change* » ? un peu plus loin : « *Je suis en toi le secret changement* ».

Ici, comme dans *la Jeune Parque*, l'ombre évoque la mort « glisse, barque funèbre... »

L'ombre, dont la caractéristique est d'être essentiellement mobile et fugace :

*Sur les maisons des morts, mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.*

Dans la strophe suivante, les termes parallèles de la comparaison que nous avons cru pouvoir noter entre la mer, image mouvante de l'âme, et le soleil lumineux et stable, image de la conscience pure, s'entrecroisent au lieu de rester parallèles :

*« l'âme exposée aux torches du solstice
etc....*

l'âme : terme abstrait, alliée à l'image concrète du soleil brûlant des solstices ; est-ce la mer, est-ce l'âme ? l'une et l'autre ; nous n'avons plus besoin, d'ailleurs, du parallélisme des deux images ; même juxtaposées, nous distinguons les éléments de l'une et de l'autre ; mais certains des éléments, soit de l'une, soit de l'autre, prennent plus d'importance, de relief et il en résulte une nouvelle alliance de mots, une nouvelle combinaison d'images qui, d'ailleurs, ne détruisent pas celles qui les ont engendrées.

Ainsi, comme la mer exposée aux rayons du soleil, le flux et le reflux des phénomènes de l'âme sont situés sous la vision claire et impitoyable de la conscience :

Admirable justice
de nouveau l'adjectif *pure* :

De la lumière *aux armes sans pitié...*
Je te rends pure à ta place première
.....
.....*Mais rendre la lumière*
Suppose d'ombre une morne moitié.
Sous le voile de flamme de la mer

se cachent des profondeurs ténébreuses;
ainsi, dans l'âme, des replis cachés et secrets:

« *O pour moi seul, à moi seul, en moi-même*
..... »

III

C'est vers les morts que s'achemine et
s'arrête enfin la pensée du poète :

Sais-tu fausse captive des feuillages
etc...

Une étincelle y pense à mes absents.

le cimetière évoqué, « décrit » si l'on veut,
dans la strophe suivante :

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière
etc...

mais en quels termes ? c'est à la fois une parcelle de l'univers, un fragment du grand tout, où il y a aussi de la gloire, de la splendeur, de la pure lumière, c'est en même temps un lieu de paix, de sécurité, « fermé, sacré » et un lieu déjà abstrait : « *plein d'un feu sans matière* » ; et cette image qui dit la relativité de toutes choses à l'égard du néant :

» *Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres* »

ici les ombres inconsistantes soutiennent les marbres et de quel faible appui ! ailleurs les marbres soutiennent les ombres que nous sommes déjà, vivants : et tout cela est égal...

Quelqu'un garde ce lieu sacré : *la mer*.

L'adjectif *fidèle* paraît avoir évoqué l'idée de chien de garde :

« *Chienne splendide, écarte l'idolâtrie !*
etc...

elle garde le blanc troupeau des tombes ;
le poète est leur pasteur ; mais que personne :

colombes, songes ou anges, ne vienne apporter ici de vains rêves, ni de coupables curiosités. Que rien ne trouble cette blanche paix...

*Ici venu, l'avenir est paresse
etc...*

Une série d'images qu'on pourrait dire sensuelles (résultant de sensations visuelles ou auditives ou tactiles).

L'une des plus frappantes :

« L'insecte vert gratte la sécheresse »

n'évoque-t-elle pas merveilleusement le cri strident des cigales dont on dirait le grattement de l'air lui-même.

*« Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
A je ne sais quelle sévère essence ».*

Pour goûter pleinement ces vers, il faut connaître la chaleur et la qualité de l'air particulières au Midi : les choses sont comme bues par la lumière, leurs limites semblent disparaître, elles paraissent se fondre dans la vie universelle.

D'où cette impression de vide qui n'est pas le néant, qui résulterait au contraire d'une extrême intensité de vie :

La vie est vaste, étant ivre d'absence.

L'homme lui-même, qui est aussi une chose, éprouve comme un évanouissement de sa propre forme; mais sous cette apparente défaite de la matière, son esprit devient plus lucide et plus clair, la durée et l'espace n'existent plus pour lui.

Sous cette terre brûlante, on peut croire que la mort n'est pas redoutable et froide comme on l'imagine ailleurs :

*Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.*

Au-dessus d'eux, Midi immobile, symbole d'absolu et d'éternité; cercle parfait; figure du temps éternel où l'on ne distingue ni passé ni avenir : présent constant, immuable, qui enferme en soi toute la durée.

Mais l'homme, lui, perçoit la durée; il dit à l'univers :

« Je suis en toi le secret changement »

La strophe suivante continue sur ce thème :

*« Tu n'as que moi pour contenir tes craintes »
etc.....
.....*

l'homme est un perpétuel devenir, et il perçoit la série ininterrompue des changements qui le conduisent insensiblement à la mort.

Entre le soleil immuable et la terre lourde de morts qui tous deux sont le parti de la stabilité, sa seule présence signifie ce qui est instable, passager : là est le défaut de la création, le ver rongeur au cœur de l'univers, c'est à dire le travail interne de la pensée dans la substance de l'univers.

Les morts, eux, ont pris le parti de ce qui ne change pas :

*« Un peuple vague, aux racines des arbres
A déjà pris ton parti, lentement »*

Sous la terre, leur consentement à se perdre dans le tout universel, à rentrer dans le jeu, répond à cette stabilité écrasante du ciel ; le silence et la nuit qui règnent sous les marbres, c'est le côté d'ombre du brillant visage que présente l'univers sous le soleil ; mais c'est le même visage, stable et permanent. Ce peuple des morts « fondu dans une absence épaisse » bu par l'argile, dépouillé de ses formes particulières, de ses apparences mensongères, a pris le parti de l'im-

mobilité, de l'immuable. La fallacieuse beauté des choses a disparu.

Relisez ces vers qui nous disent le retour à la terre de toute chair vivante :

*Ils ont fondu dans une absence épaisse
L'argile rouge a bu la blanche espèce
Le don de vivre a passé dans les fleurs !*

* * *

*Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu.*

Quels mots pourraient mieux exprimer à la fois la chaude splendeur et l'amère vanité des voluptés humaines ?

« *Tout va sous terre et rentre dans le jeu* » !

N'est-ce pas l' « omnia vanitas » de l'*Ecclésiaste* et ne sent-on pas là comme l'engagement hautain de rentrer un jour, corps et âme dans le jeu, sans lâches regrets et sans vaine amertume.

Remarquez les mots et alliances de mots qui expriment le retour de la chair dans le

jeu universel; cette *absence épaisse* si frappante; le jeu de couleurs et de sons dans le vers :

L'argile rouge a bu la blanche espèce

et à la fin du sixain qui évoque les joies voluptueuses de la vie, ce vers tranchant comme la mort et impitoyable comme elle :

« *Tout va sous terre et rentre dans le jeu* »

Tel est le sort de toute chair vivante, mais l'âme? Rentre-t-elle aussi dans le jeu? L'homme accepte la défaite de son corps; il sait, d'observation, que sa chair est vouée à l'irrémédiable corruption, du moins, mon âme, espère-t-il, est peut-être immortelle?

*Et vous, grande âme, espérez-vous un songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici?*

Songe, que cette vie toute d'apparences. Nous pensons aux vers du « *Serpent* » à l'adresse du soleil :

« *Fauteur des fantômes joyeux
Qui rendent sujette des yeux
La présence obscure de l'âme,
Toujours le mensonge m'a plu*

*Que tu répands sur l'absolu
O roi des Ombres, fait de flamme ».*

Y a-t-il pour l'âme une sphère de vérités éternelles et incorruptibles, analogue au Monde des Idées de Platon, dont notre univers ne serait qu'une fallacieuse image ?

Le regard du poète est trop lucide et trop sincère pour voir dans cette espérance autre chose qu'un leurre, une ruse charitable ; la vérité, la voici « allez, tout fuit... »

Il sait, d'ailleurs, que l'homme redoute encore plus qu'il n'espère cette immortalité « noire et dorée ».

Consolatrice affreusement laurée,
.....

Dans un cri d'aveu, il évoque la figure grimaçante de la mort :

*Qui ne connaît et qui ne les refuse
Ce crâne vide et ce rire éternel.*



Pourtant le ver rongeur, destructeur, le « ver irréfutable » n'est pas celui qui vit de la chair du cadavre. Celui-là ne fait qu'achever l'œuvre de la mort, il ne crée pas

une forme nouvelle, il prend vie d'une forme ancienne. Et c'est celui-là qui épouvante.

Autrement redoutable celui qui « vit de vie », la *conscience* qui *voit, veut, songe et touche*.

Le vers rongeur, ce n'est pas la mort; c'est la conscience qui ose imaginer la mort, qui y songe souvent et qui voudrait l'immortalité.

« Amour peut-être, ou de moi-même haine »

(Valéry dit quelque part qu'à un certain degré d'intensité on ne peut plus les distinguer l'un de l'autre).

*« Ma chair lui plaît, et jusque sur ma couche
A ce vivant je vis d'appartenir »*

Encore un rappel du *Narcisse* et de la *Jeune Parque*.

Apostrophe à Zénon et aux Eléates qui niaient le mouvement et, le niant, niaient la vie qui est le mouvement même.

Mais la flèche vibre et ses vibrations prouvent la vie : « le son m'enfante », « la flèche me tue » car elle ne vole pas et par conséquent nie le mouvement.

Comme la tortue nie la course rapide d'Achille et le démontre immobile, ainsi le soleil au-dessus de la mer mouvante des phénomènes dont notre âme est le lieu.

Après s'être arrêté sur le doute des Eléates, le poète regarde la mer; elle est source de vie, élan, création et elle communique à l'homme, avec la volonté de vivre, la vertu de sa force indéfiniment renouvelée.

Alors que les premières strophes du poème évoquaient un soleil immobile sur une mer calme et le repos des morts, les dernières strophes sont frémissantes de vie et d'appels à la vie...

*Non, non !... Debout ! Dans l'ère successive !
Brisez, mon corps, cette forme pensive !
Buvez, mon sein, la naissance du vent !
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... O puissance salée !
Courons à l'onde en rejaillir vivant ?*

Ainsi la mer — image de l'âme — triomphe. « Du cimetière et de la mer, écrit M. René Fernandat (1) c'est la mer qui l'a

(1) MÉDITATION SUR M. VALÉRY & LE CIMETIÈRE MARIN
Edition des Amitiés Foréziennes et Vellaves).

emporté dans l'esprit du poète parce qu'elle est la vie et qu'il est impossible de ne pas céder à l'invitation de la joie quand on est sollicité par les appels concertés d'un azur aérien et d'un azur liquide. »

La pensée de la mort et du néant ne doit pas nous éloigner de penser. L'action trouve en elle-même sa justification. L'homme accroît sa vie en créant : Celui qui perd sa vie la trouve :

Courons à l'onde en rejaillir vivant.

Le poème s'achève sur un hallali triomphal. Reconquis par la vie, Paul Valéry sonne la curée contre le nihilisme, le désespoir et tous les pessimismes enfin « forcés ».

L'ivresse lui vient de cette grande mer en délire :

*Oui ! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée,
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil.*

Il faut agir. Il faut créer. Quand l'intelligence ne peut aller plus loin, sonne l'heure

de l'action qui fera une lumière nouvelle :

Envolez-vous, pages tout éblouies !



Ce poème, à la vérité, présente moins de difficultés que *La Jeune Parque*.

Les strophes *huit* et *treize* nous semblent seules pouvoir prêter à interprétations différentes.

Voici celle à laquelle nous nous rallions :

8^{me} strophe

O pour moi seul, à moi seul, en moi-même
etc...

C'est de sa conscience que l'homme attend de percevoir un écho de sa grandeur ; mais lorsqu'on lance une pierre au fond d'un puits, le bruit de la chute ne parvient qu'au bout d'un moment ; ainsi ne vient que plus tard la réponse à la demande que l'homme fait à la conscience sur sa grandeur interne.

13^e strophe

« *Tête complète et parfait diadème* »
etc....

ici, c'est l'univers considéré comme un tout

complet, fermé, une sphère absolue : *seule, la conscience de l'homme est le ver rongeur de cet univers.*

Il est à noter que l'image d'une *târe* dans une matière, d'un hôte invisible dans un corps, semble hanter l'esprit du poète. Le ver rongeur représente la conscience et la pensée attaquant secrètement l'univers. Dans le *Serpent*, la création tout entière est représentée comme

.....un défaut
Dans la pureté du Non-Être !

* * *

Nous avons dit au chapitre deuxième de nos *commentaires* avec quelle audace facile Valéry cassait son rythme et repartait sur un rythme absolument différent.

Cette gymnastique, qui serait néfaste à la plupart des poètes mais qui, réussie, apporte à l'œuvre enrichissement, variété et d'un mot toute la complexité de l'âme vivante, est particulièrement sensible dans *Le cimetière marin*.

Je ne citerai que les trois *changements*,

de même qualité, où, parlant du sol même, le poète s'élève sans effort au rythme le plus majestueux et le plus difficile, le rythme religieux, on pourrait dire incantatoire.

- 1) *Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière*
- 2) *Et vous, grande âme, espérez-vous un songe*

et surtout

- 3) *Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Êtes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas !*

L'angoisse métaphysique engendra rarement plus beau chant.

LA JEUNE PARQUE

L'éclat extérieur de *La Jeune Parque* visible pour tous, prouve évidemment l'existence d'une intelligibilité intérieure, dont le poète a la clef. Le métier de la critique consiste à convertir, dans une certaine mesure, cette intelligibilité intérieure en une intelligibilité commune.

ALBERT THIBAUDET.

S'il me fallait expliquer ce que fut pour moi *La Jeune Parque*, je ne m'en tirerais qu'à condition d'écrire un roman tout entier.

FRANCIS DE MIOMANDRE.

Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,

.....

P. V.

D'après M. Paul Valéry, ce poème a été conçu dans les conditions suivantes : Quand il s'est résolu sur les instances d'André Gide à laisser publier ses anciens vers, le désir lui vint de clore ce petit recueil de sa brève carrière poétique par un dernier poème qu'il estimait devoir être son adieu définitif à l'art délaissé.

Il se trouva alors dans la situation assez curieuse de se réveiller en quelque sorte à la poésie dans l'état où elle était demeurée dans son esprit, c'est à dire en pleine influence de Mallarmé.

La technique de Mallarmé était la seule technique dont il eût gardé quelque souvenir mais, dans l'intervalle, son esprit avait subi de très profondes et singulières modifications.

De longues recherches d'ordre abstrait (et même très abstrait) recherches sur le *temps*, sur les *fondements de la géométrie*, sur l'*attention* et sur une quantité de sujets tenant de la logique formelle, de la psychologie et de la physiologie lui avaient constitué une manière de voir et de définir bien différente de l'attitude poétique ordinaire.

Ce poème qui dans la pensée de l'auteur devait être le dernier et n'avoir que vingt cinq à cinquante vers visait à donner l'impression d'une sorte de récitatif analogue au récitatif de Glück, mais récitatif admettant dans sa forme ultra-classique un contenu pénétré de préoccupations et utilisant en quelque sorte l'essence des recherches extra-

littéraires de l'auteur. Ce poème qui devait être si bref devint, grâce aux difficultés que trouva Paul Valéry à accorder des conditions si malaisément compatibles, un poème dix fois plus long.

Un travail soutenu de quatre années passées à rechercher les solutions parfois élégantes, parfois très subtiles aux problèmes de la combinaison d'une forme à la fois stricte mais musicale, abstraite, mais chargée d'éléments plastiques, aboutit à cette œuvre de cinq cent quatorze vers dont Albert Thibaudet a écrit — et il ne semble pas loin de partager cette opinion — : « *La Jeune Parque* passe pour le poème le plus obscur de la poésie française, beaucoup plus obscur que *L'Après-midi d'un Faune* ».

Mais ce poème ne devait-il pas être obscur ? Pouvait-il ne pas l'être, étant données les conditions que s'imposait l'auteur et — disons-le sans paradoxe — le sujet lui-même. Nous allons essayer de montrer que ce produit de la lucidité qui en est aussi l'objet même ne pouvait qu'être entouré et pénétré de mystère.



La Jeune Parque est le poème de la lucidité se débattant contre les phantasmes de la mort, de l'amour et de la vie même.

C'est le poème de la conscience qui a horreur de la périodicité et de la répétition ; c'est aussi un peu, si l'on veut, nous confia un jour en souriant M. Paul Valéry, un « cours de physiologie ».

Une analyse ou plus exactement une description du poème nous permettra de citer au passage les vers les plus significatifs.

La jeune femme qui prête son personnage à l'idée transforme en figure dramatique les élans lyriques, les élans intellectuels du poète lui-même.

Le poème se présente sous l'aspect d'un monologue continu dont les premières pages évoquent une personne seule au bord de la mer, sous un ciel étoilé, en proie à une angoisse d'où se dégage peu à peu l'image d'une tentation que figure un serpent.

La Jeune Parque a cru voir dans un rêve qu'elle vient de faire un reptile, symbole de concupiscence.

Elle a repoussé l'animal chatoyant et immonde.

Elle se donne d'abord comme recueillie dans ses propres bras, éveillée et prenant conscience de tout son corps.

Dans cet état, une pensée sensuelle lui apparaît qu'elle ne peut s'empêcher de suivre tout en conservant le contrôle de sa conscience. Mais l'idée ou plus exactement l'émoi brusque et subtil qu'elle vient de ressentir lui est d'autre part comme une lumière qui lui éclaire les volontés de sa chair. (Tout le poème d'ailleurs est pénétré de cette présence de la conscience à laquelle l'être qui parle et qui chante semble voué.)

L'arme unique de cette vie spirituelle contre les sollicitations diverses du corps (sensualité, abandon au sommeil, oubli, etc.) est la lucidité de l'esprit.

La conscience de soi est dans cet ouvrage pour la première fois peut-être prise pour thème essentiel et objet de poésie.

Mais entrons dans le détail :

*Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure
Si proche de moi-même au moment de pleurer?*

« Seule avec diamants extrêmes? »... Avant l'aube, peu d'étoiles, et à l'extrême de leur vie.

Dans les derniers vers de ce premier passage, après la célèbre et déjà classique invocation aux astres,

*Tout puissants étrangers, inévitables astres
Qui daignez faire luire au lointain temporel
Je ne sais quoi de pur et de surnaturel ;
Vous, qui dans les mortels plongez jusques aux larmes
Ces souverains éclats, ces invincibles armes,
Et les élancements de votre éternité,
Je suis seule avec vous, tremblante, ayant quitté
Ma couche ; et sur l'écueil mordu par la merveille
J'interroge mon cœur quelle douleur l'éveille...*

il y a trois vers sur lesquels nous nous permettons d'attirer l'attention :

*Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais
De regards en regards, mes profondes forêts
J'y suivais un serpent qui venait de me mordre.*

« Je me voyais me voir », la même expression se retrouve dans *La soirée avec M. Teste*.

Paul Valéry semble avoir voulu y enclore la caractéristique de la conscience (self consciousness).

* * *

La Jeune Parque repousse le monstre :

*Va ! je n'ai plus besoin de ta race naïve,
Cher serpent...*

*Laisse donc défaillir ce bras de pierreries
Qui menace d'amour mon sort spirituel*

L'apostrophe se fait de plus en plus orgueilleuse :

*Mais, pour capricieux et prompt que tu paraisses,
Reptile, ô vifs détours tout courus de caresses,
Si proche impatience et si lourde langueur,
Qu'es-tu près de ma nuit d'éternelle longueur ?
Tu regardais dormir ma belle négligence...
Mais avec mes périls je suis d'intelligence,
Plus versatile, ô Thyrsé, et plus perfide qu'eux.
Fuis-moi... Du noir retour reprends le fil visqueux !
Va chercher des yeux clos pour tes danses massives
Coule vers d'autres lits tes robes successives,
Couve sur d'autres cœurs les germes de leur mal,
Et que dans les anneaux de ton rêve animal
Halète jusqu'au jour l'innocence anxieuse !...*

Elle évoque l'intensité de sa conscience

d'elle-même qui l'a empêchée d'être surprise par les attraits du séduisant reptile.



Elle évoque ensuite l'état glorieux de son être énergétique et chaste, au soleil, dont elle oppose l'éclat aux ténèbres qui enfantent les visions équivoques.

Et c'est alors l'un des passages les plus beaux et les moins obscurs de cet obscur poème, passage qu'on pourrait intituler « Le chant de l'Euphorie » :

*....J'étais l'égale et l'épouse du jour,
Seul support souriant que je formais d'amour
A la toute puissante altitude adorée.*

.....
.....

*Rien ne me murmurait qu'un désir de mourir
Dans cette blonde pulpe au soleil pût mûrir :
Mon amère saveur ne m'était point venue.
Je ne sacrifiais que mon épaule nue
A la lumière ; et sur cette gorge de miel
Dont la tendre naissance accomplissait le ciel,
Se venait assoupir la figure du monde*

Évocation de l'heureux temps d'innocence où livrée aux puissances de son corps, l'in-

quiétude mentale et métaphysique ne l'avait pas encore envahie :

Mon amère saveur ne m'était point venue

L'évocation se termine par une description du mouvement d'un corps libre et marchant dans toute la joie de sa force à travers la campagne inondée de lumière.

*Je m'ébranlais brûlante et foulais le sol plein
Liant et déliant mes ombres sous le lin.
Heureuse ! A la hauteur de tant de gerbes belles,
Qui laissais à ma robe obéir les ombelles,
Dans les abaissements de leur frêle fierté ;
Et si, contre le fil de cette liberté,
Si la robe s'arrache à la rebelle ronce,
L'arc de mon brusque corps s'accuse et me prononce,
Nu sous le voile enflé de vivantes couleurs
Que dispute ma race aux longs liens de fleurs. ¹*

Ce bonheur d'insouciance innocente ne peut durer. Elle voit dans son ombre un rappel de la mort. Il lui suffit de cette impression pour qu'elle ressente cet écart du monde sensible qui est toujours origine de méditation philosophique :

Je ne rends plus au jour qu'un regard étranger.

¹ VARIANTE : Dans une autre version de ce passage, ce dernier vers où *race* était pris dans le sens de *corps*, devient :

Que dispute ma fuite aux longs liens de fleur.

Voici que croît la portion mystérieuse de son être et que se présentent à elle les ténèbres et les abîmes de la pensée, pensée profondément pessimiste :

*Je pense, sur le bord doré de l'univers,
A ce goût de périr qui prend la Pythonisse
En qui mugit l'espoir que le monde finisse.*

Prisonnière de cette pensée et de son attention intérieure, son corps comme abandonné frissonne au soleil. Son regard se perd sur l'astre et elle se reprend à l'espèce d'hypnose qui est indiquée par le dernier vers du morceau.

Le passage suivant qui s'ouvre par ce vers :

Car l'œil spirituel sur ses plages de soie
.....

évoque le détachement du monde qui résulte de la prévision par un être des sentiments que les choses, quelles qu'elles soient, lui feront ou lui pourront faire éprouver.

L'idée fondamentale est celle du *devance-*

ment de la vie et de sa dépréciation prématurée par une intelligence trop active :

*L'ennui, le clair ennui de mirer leur nuance,
Me donnait sur ma vie une funeste avance :
L'aube me dévoilait tout le jour ennemi.*

Aux vers suivants, après avoir montré l'esprit concevant tout comme simultané et transcendant le temps, elle se reporte par un contraste naturel d'idées, à un âge tendre de rêverie simple qu'elle semble regretter et même désirer encore :

....*La renaissante année*
A tout mon sang prédit de secrets mouvements :
Le gel cède à regret ses derniers diamants...
Demain, sur un soupir des bontés constellées,
Le printemps vient briser les fontaines scellées,
L'étonnant printemps rit, viole... on ne sait d'où
Venu ? Mais la candeur ruisselle à mots si doux
Qu'une tendresse prend la terre à ses entrailles...
Les arbres regonflés et recouverts d'écailles
Chargés de tant de bras et de trop d'horizons,
Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons,
Montent dans l'air amer avec toutes les ailes
De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles..
N'entends-tu pas frémir ces noms aériens
O sourde !... Et dans l'espace accablé de liens,
Vibrant de bois vivace infléchi par la cime,
Pour et contre les dieux, ramer l'arbre unanime,

*La flottante forêt de qui les rudes troncs
Portent pieusement à leurs fantasques fronts,
Aux déchirants départs des archipels superbes,
Un fleuve tendre, ô mort, et caché sous les herbes ?*



Un nouveau sursaut d'orgueil la relève.
(Tout le poème peint cette oscillation entre le thème de mort et le thème de vie, entre la conscience lucide et l'action, la vie, qui implique la mort comme elle implique l'amour.)

L'implication mutuelle de la vie, de la mort, de l'amour et de la pensée est le véritable sujet du poème ; cette implication est particulièrement marquée dans le passage dont nous nous occupons.

L'instinct sexuel, l'orgueil, le sentiment de la fragilité de la vie, l'horreur d'en subir les recommencements se nouent, se répondent dans ces pages centrales de la *Jeune Parque*.

La difficulté que donne la lecture est le contre-coup de celles auxquelles s'est attaqué le poète. Certains vers supposent toute une philosophie.

Celui-ci par exemple,

Tout l'univers chancelle et tremble sur ma tige

fait certainement allusion à une conception *idéaliste* selon laquelle le monde inséparable de la connaissance et comme le produit du *moi* est donc soumis à toute la fluctuation du moi sujet au vertige et à la mort.

* * *

La conscience a horreur de la répétition et c'est en vertu de cette horreur qu'elle repousse l'amour et la maternité :

Désirs ! Visages clairs !... Et vous, beaux fruits
d'amour,
.....

Cette résistance l'exténue et la laisse toute découragée :

Grands dieux ! Je perds en vous mes pas déconcertés !

Le deuxième acte se termine par l'« invocation à la larme » dont Albert Thibaudet a écrit dans son *Paul Valéry* « qu'elle était « faite » en la substance diaphane et adamantine d'une vingtaine de vers inexprimablement beaux. Vers d'une lenteur, d'une

gravité, d'un poids qui mettent vraiment la goutte d'eau vivante en mouvement ».

La Jeune Parque est tellement découragée qu'elle songe à se précipiter dans la mer.



Le rideau se relève en quelque sorte sur un paysage marin. C'est l'aurore mais cette aurore va éclairer le *déjà connu*, le *déjà vu*. Si beau que soit le spectacle, l'âme l'a déjà éprouvé et comme épuisé.

A l'horizon, une à une émergent les îles... :

*Salut ! Divinités par la rose et le sel,
Et les premiers jouets de la jeune lumière,
Iles !... Ruches bientôt, quand la flamme première
Fera que votre roche, îles que je prédis
Ressente en rougissant de puissants paradis.
Cîmes qu'un feu féconde à peine intimidées,
Bois qui bourdonnerez de bêtes et d'idées,
D'hymnes d'hommes comblés des dons du juste éther,
Iles !... dans la rumeur des ceintures de mer
Mères vierges toujours, même portant ces marques,
Vous m'êtes à genoux de merveilleuses Parques :
Rien n'égale dans l'air les fleurs que vous placez,
Mais dans la profondeur, que vos pieds sont glacés !*

Citons encore, dans ce dernier acte, un

passage particulièrement musical où l'on remarquera les sonorités *filées*, la recherche des harmonies de voyelles et surtout des *e* ouverts et fermés :

*O n'aurait-il fallu, folle que j'accomplisse
Ma merveilleuse fin de choisir pour supplice
Ce lucide dédain des nuances du sort ?
Trouveras-tu jamais plus transparente mort,
Ni de pente plus pure où je rampe à ma perte
Que sur ce long regard de victime entr'ouverte
Pâle, qui se résigne et saigne sans regret ?
Que lui fait tout le sang qui n'est plus son secret ?
Dans quelle blanche paix cette pourpre la laisse,
A l'extrême de l'être, et belle de faiblesse !
Elle calme le temps qui la vient abolir,
Le moment souverain ne la peut plus pâlir,
Tant la chair vide baise une sombre fontaine !...*

La Jeune Parque est d'abord et avant tout une *symphonie* ; point n'est besoin de chercher à ce poème des subtilités philosophiques ou métaphysiques pour le goûter ; il suffit d'écouter en soi la résonance des vers qui le composent pour en être enchanté.

Tels vers s'insinuent en vous dès la première lecture et ne peuvent plus être chassés de la mémoire, soit qu'ils condensent en quelques mots — tel un diamant condense

l'éclat du soleil — un fugitif mais précieux état d'âme :

« *Tout peut naître ici-bas d'une attente infinie* »

« *Je me sentis connue encore plus que blessée* »

..... *Moi, si pure, mes genoux*
Pressentent les terreurs de genoux sans défense »

et ce gémissement inquiet et harmonieux :

« *Où traîne-t-il, mon cygne, où cherche-t-il son vol ?* »

soit que leur musicalité impose à notre esprit un obsédant souvenir, ou une vision définitive plus tenace et plus précise que la mémoire du réellement vu.

Tels ces

« *Longs brins légers qu'au large un vol mêle et soulève* »

ou bien :

« *Tendre lueur d'un soir brisé de bras confus* »

ou bien :

« *Osera-t-il le Temps, de mes diverses tombes*
Ressusciter un soir favori des colombes...

dont la profonde résonance psychique me paraît être indépendante du sens des mots...

Le poème touche à sa fin. Le thème du sommeil et une invocation à la couche, qui rappellent un passage de *La Soirée avec M. Teste*, s'y insèrent formant une sorte de symétrie avec les évocations du début et s'opposant à la description que nous avons signalée du corps en acte et en mouvement.

Les tout derniers vers rappellent les premiers : la promenade au bord de la mer, le salut des vagues et du vent, l'impossibilité pour l'être humain de se réduire à la *Connaissance pure* et de s'abstraire de ce monde sensible qui le pénètre par tous ses pores ; la Connaissance doit s'éclairer d'Amour :

*Je te chéris, éclat qui sembles me connaître,
Et vers qui se soulève une vierge de sang
Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant.*



Les passages en italique qui se remarquent ça et là dans le poème, sont en quelque sorte des parenthèses, c'est-à-dire un autre plan de la conscience. Ainsi le premier passage par exemple — apostrophe au serpent — exprime dans le souvenir de l'héroïne

une représentation plus intense d'un moment de ses débats intérieurs avec les sollicitations de la sensualité la plus simple.

Un peu plus loin, un autre passage en italique résume également un retour de mémoire qui s'insère dans la suite des états.

Enfin quatre vers qui terminent le passage sur le sommeil ont été mis en italiques afin de marquer l'imitation qui est faite dans ce passage des paroles d'une personne déjà plongée dans le sommeil et sur les lèvres de laquelle des mots, des propositions inachevées témoignent d'une vie à peine consciente :

*(La porte basse, c'est une bague... où la gaze
Passe... Tout meurt, tout rit dans la gorge qui jase...
L'oiseau boit sur ta bouche et tu ne peux le voir...
Viens plus, bas parle bas... Le noir n'est pas si noir...)*



Ce poème malgré les grandes difficultés d'interprétation qu'il soulève ⁽¹⁾, l'attention

(1) « Pour comprendre *La Jeune Parque*, point besoin d'une suite logique ni d'un entraînement rigoureux. Chaque coup de sonde jeté dans son mystère en sort avec une clarté essentielle ».

Cf. Raymond Clauzel : Trois introductions à Paul Valéry.

extraordinaire qu'il demande au lecteur a néanmoins obtenu dès son apparition des suffrages assez nombreux et des admirateurs passionnés.

Léon-Paul Fargue et Francis de Miomandre se plaisaient à le réciter à leurs amis. Dans la presse, M. Paul Souday lui consacra tout un feuilleton du *Temps* dans lequel, avant tous, il rendait hommage à Paul Valéry. Dans le *Times* parut également un article très détaillé et très favorable de John Middleton Murry.

Pierre Louys voulait que ce poème fut intitulé *Ile*. Il écrivit ce mot de sa main sur le manuscrit que l'auteur venait de lui lire. Le titre définitif ne fut choisi par Valéry qu'au moment même de l'impression.

Dans la dédicace à André Gide, l'auteur considère *La Jeune Parque* comme un *exercice*. Il attribue à l'exercice du vers des propriétés remarquables du point de vue de l'entraînement à une plus grande souplesse de pensée et d'expression.

ÉBAUCHE D'UN SERPENT

Ce poème théologique est un poème dramatique et burlesque. Aucune œuvre de Valéry n'est d'une composition aussi complexe et aussi étudiée.

L'auteur a visiblement cherché par l'emploi des artifices les plus variés à représenter un être multiforme à demi ange, à demi animal, à demi-tragique, à demi risible. Certains moyens qui ont surpris et dont on a pu reprocher à l'auteur l'emploi s'expliquent par le caractère bouffon quoique sinistre qu'il a voulu donner à son serpent.

Il n'est pas impossible qu'il ait songé à *charger* en quelques endroits. Nous croyons savoir que la caricature réalisée par Wagner dans le rôle de Beckmesser a attiré son attention et que le comique obtenu par les moyens techniques de la musique lui a paru pouvoir être recherché par les moyens techniques de la poésie (Cf. strophes 14, 16, 19).

Tout le poème est un monologue du serpent. La puissance séductrice du Mal nous est révélée par l'usage le plus habile des valeurs phonétiques. Le choix des syllabes dominantes (notamment des aigües « i » et « u ») traduit avec acuité la sensation de la créature venimeuse et narquoise, terrible et cependant burlesque.

Le plus sûr auxiliaire du Serpent, c'est le Soleil qui prête à l'Univers une beauté et un éclat tels qu'ils masquent à l'homme les défauts de la création dont le plus grave est qu'elle est créée et mortelle. Le Soleil, ce grand mensonge !

*« Soleil, soleil !... Faute éclatante !
Toi qui masques la mort, Soleil,
Sous l'azur et l'or d'une tente
Où les fleurs tiennent leur conseil
Par d'impénétrables délices,
Toi, le plus fier de mes complices,
Et de mes pièges le plus haut,
Tu gardes les cœurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-Être ! »*

Il médite d'abord sur les causes de la création :

« Comme las de son pur spectacle

*Dieu lui-même a rompu l'obstacle
De sa parfaite éternité ;
Il se fit Celui qui dissipe
En conséquences son Principe,
En étoiles, son Unité.*

Dieu, éternel et absolu, fit la faute de
créer le *Temps*, la *Causalité*,

*« Il se fit Celui qui dissipe
En conséquences, son Principe »*

et le *Nombre* :

« En étoiles, son Unité ».

Le Temps ruine son éternité, le Nombre
ruine son unité, donc sa Perfection.

Par surcroît, il se nomme lui-même :
« Moi ! » (ce qui explique : O Vanité, Cause
première !)

Or, dire « Moi », c'est créer la dualité
de l'être ; le « Moi », être nommé, s'opposant
au « Moi » qui le nomme, tout en ne faisant
qu'un avec lui. Le Verbe étant créateur,
lorsque Dieu prononce le « Moi » fatal, il
crée un autre lui-même, mais cependant
distinct de lui, son antithèse, le pôle opposé
de la divinité :

« J'illumine

La diminution divine

De tous les feux du Séducteur ! »

Quand Dieu vit son image, il en fut épouvanté, car lui, le Bien, venait de créer le Mal qui est encore lui-même.

A cet autre lui-même qui l'aime car il ne peut ne pas l'aimer mais qui le hait aussi puisqu'il lui est opposé et presque égal ⁽¹⁾ appartient l'empire des Ombres, de la Géhenne, du Mal, de la Mort ; lui étant la Lumière, le Bien, la Vie.

Tous deux luttent pour gagner l'homme : Dieu l'a créé pour sa gloire, mais Satan intervient insidieusement et, par haine du Créateur, tente de le tourner à soi :

*« Je suis Celui qui modifie
Je retouche au cœur qui s'y fie
D'un doigt sûr et mystérieux !... »*

Dans son immense fatuité Satan croit que Dieu n'a créé l'homme que pour se venger de la Révolte de l'Archange déchu : —

*« Si profond fut votre malaise
Que votre souffle sur la glaise
Fut un soupir de désespoir. »*

(1) Objet radieux de ma haine,
Vous que j'aimais éperduement

Mais Dieu a créé l'homme libre, libre de l'adorer, libre de suivre Satan dans sa révolte et sa déchéance, et dès le Jardin, Satan triomphe. Il exhale en sarcasme son chant de victoire :

*« En vain, vous avez dans la fange,
Pétri de faciles enfants
Qui de vos actes triomphants
Tout le jour vous fissent louange !
Sitôt pétris, sitôt soufflés,
Maître Serpent les a sifflés,
Les beaux enfants que vous créez ! »*

Tout ce passage est d'une grande beauté formelle, riche d'une allitération précise.

La douzième strophe d'*Ébauche d'un Serpent* éclaire l'œuvre entier de Paul Valéry et le drame intérieur de M. Teste d'une lumière révélatrice.

*« Je vais, je viens, je glisse, plonge,
Je disparaïs dans un cœur pur ! »*

Comme ces vers peignent admirablement le glissement onduleux du serpent qui s'insinue même dans un cœur pur !

Et après ce distique inoubliable et menaçant : —

*« Fut-il jamais de sein si dur
Qu'on n'y puisse loger un songe ? »*

voici qui nous rappelle Narcisse et le grand thème valérien :

*« Qui que tu sois, ne suis-je point
Cette complaisance qui point
Dans ton âme lorsqu'elle s'aime ?
Je suis au fond de sa faveur
Cette inimitable saveur
Que tu ne trouves qu'à toi-même ! »*

Dans ce poème théologique, l'intellectualiste païen Paul Valéry, rejoint l'essentielle attitude catholique et prononce à son tour que l'orgueil, péché de l'esprit, est le péché par excellence, celui qui ouvre la porte aux autres.

L'égotisme dont parle ici le Tentateur n'est que l'amour de soi qui nourrit toutes les indulgences pour toutes les manifestations de l'être. Le Narcisse est un autre aspect des rapports du moi avec lui même. Au fond de la pensée de l'auteur, ce n'est pas la complaisance à l'égard de soi, c'est la connaissance de soi qui est le Signe du Narcisse plus intellectuel que sensible qu'il a conçu.

Nous ayant ainsi livré son artifice le plus perfide, Satan s'attarde voluptueusement à évoquer sa première victoire qui devait être si grosse de conséquences.

Il exprime en vers magnifiques l'état naissant de l'âme quand il nous présente sa victime, Ève :

*« Ne craignant le soleil ni l'homme ;
Tout offerte aux regards de l'air,
L'âme encore stupide, et comme
Interdite au seuil de la chair. »*

Un vers d'ailleurs la résume, corps et âme, et ce vers ouvre une strophe où sont condensées toutes ses séductions :

*« O masse de béatitude,
Tu es si belle, juste prix
De la toute sollicitude
Des bons et des meilleurs esprits !
Pour qu'à tes lèvres ils soient pris
Il leur suffit que tu soupirez !
Les plus purs s'y penchent les pires,
Les plus durs sont les plus meurtris...
Jusques à moi, tu m'attendris,
De qui relèvent les vampires ! »*

Comment séduire cette séductrice ? Par la ruse, par un babillage incessant :

*« J'étais présent comme une odeur,
Comme l'arôme d'une idée
Dont ne puisse être élucidée
L'insidieuse profondeur ! »*

Plus une âme est simple et pure, plus il faut d'art et de science pour la séduire et la corrompre. C'est une idée catholique que la mal ne peut venir à bout des âmes pures qu'en s'enveloppant des apparences du bien.

Le grand moyen de Satan demeure toujours la parole. Avec quelle joie cruelle et insistante il nous confie ce grand secret :

*« Dore, langue ! Dore-lui les
Plus doux des dits que tu connaises ! »*

Et à la strophe suivante :

*« O quelle prose non pareille,
Que d'esprit n'ai-je pas jeté
Dans le dédale duveté
De cette merveilleuse oreille !
Là, pensai-je, rien de perdu ;
Tout profite au cœur suspendu !
Sûr triomphe ! si ma parole,
De l'âme obsédant le trésor,
Comme une abeille une corolle,
Ne quitte plus l'oreille d'or ! »*

Satan est tellement content de sa victoire qu'il va nous livrer son discours même et ses arguments. Il a dit plus haut en parlant d'Ève : —

*« Sottise, orgueil, félicité
Gardent bien la belle cité »*

C'est sur cette sottise et sur cet orgueil qu'il spéculé ; il fait briller aux yeux d'Ève les promesses d'une entière félicité.

Il jette d'abord le doute dans son âme :

*« Rien, lui soufflais-je, n'est moins sûr
Que la parole divine, Ève ! »*

Dieu avait dit que ce fruit était un fruit mortel. Mais ce n'est point vrai. Une science qui donne la vie le gonfle. Ce n'est pas un fruit de mort mais de vie.

Dieu maudit « la morsure brève » (le plaisir passager) dans le fruit défendu. Mais au contraire, dit le Serpent, tu trouveras dans cette morsure une éternité de délices.

Il continue : Dieu a privé l'âme créée par lui de la plus grande extase (celle qu'elle désire, car la plus grande est toujours celle que l'on n'a pas) en défendant de toucher au fruit de l'arbre ; mais lui, Satan, propose

à Ève cette immense joie et pour la convaincre de tendre la main vers le fruit, il dit les mots flatteurs qui, en touchant la vanité et l'orgueil de la femme, viennent aisément à bout de sa passivité :

*« Prends de ce fruit... Dresse ton bras !
Pour cueillir ce que tu voudras
Ta belle main te fut donnée ! »*

Ces deux derniers vers trahissent l'argument courant du finalisme matérialiste.

En quatre strophes, le Serpent-Poète nous montre l'effet que ces paroles produisent sur Ève ; non pas l'acte de désobéissance lui-même qui n'est qu'une résultante, l'effet matériel et visible de toute une série de causes, le dernier anneau d'une chaîne, mais les mouvements divers et nuancés qui l'ont précédé et qui ont seuls de l'intérêt. L'acte suivra nécessairement, et le voir s'accomplir n'ajouterait rien au drame humain et divin qui s'est joué avant lui et qui tient tout entier dans le prélude.

L'attitude d'Ève en trois vers : —

*(« Quel silence battu d'un cil !
Mais quel souffle sous le sein sombre*

*(Que mordait l'Arbre de son ombre !...
L'autre brillait comme un pistil ! »*

Vers magnifiques qui peignent à la fois l'état moral de la femme, la lumineuse plasticité de ses formes et une sorte d'admiration sensuelle de la part du serpent.

« Quel silence battu d'un cil », silence inquiétant, gros de menaces ! Ève n'a rien répondu aux paroles de Satan ; c'est donc que leur venin a déjà empoisonné son âme...

Aussi, les vers suivants font sentir le frémissement de la jouissance qui court le long du corps du serpent :

— « *Siffle ! Siffle ! me chantait-il*
..... »

La strophe qui suit exprime en une image splendide le vertige qui s'empare d'Ève et va ébranler cette masse de béatitude, en même temps que l'instant suprême où elle hésite encore avant d'accomplir le geste irrévocable :

« *Le marbre aspire, l'or se cambre ! »*

Ève n'est plus nommée que par ses caractéristiques charnelles. Elle est comme réduite à ses beautés. C'est qu'elle n'est plus, à

ce moment, qu'un désir qui se tend, un mouvement qui veut se réaliser, une fatalité qui va s'accomplir; elle n'est plus qu'une force magnifique dont un acte unique va décider de la destinée humaine.

*« Elle chancelle, la grande urne
D'où va fuir le consentement
De l'apparente taciturne ! »*

Encore quelques paroles insidieuses de Satan pour que s'achève le geste commencé : elles sont un appel au plaisir, une invitation à céder au désir qui s'accroît.

*« Du plaisir que tu te proposes
Cède, cher corps, cède aux appâts !
.....
..... Ne pense pas !
Ici les délices sont causes
Suffisantes au cours des choses !...*

Il ne l'appelle plus « âme », mais « cher corps » !

L'infertile jouissance est proche :

*« Voir le long pur d'un dos si frais
Frémir la désobéissance ! »*

Et le poème se termine par une apostrophe à l'Arbre de la Connaissance : —

« *Arbre, grand Arbre ! Ombre des Cieux*

..... »

Arbre de la Connaissance, vers quoi tendent les désirs affolés de l'homme et dont les fruits sont la Mort, le Désordre, le Désespoir.

Malgré son triomphe, Satan est triste. Qu'a-t-il donc voulu ? Il a voulu prolonger en chacun des hommes sa révolte contre Dieu. Il a voulu donner aux mortels l'espoir qui les enchante plus que la réalité dont les fruits sont amers.

Cet espoir, cette soif de posséder la Vérité est figuré par l'arbre gigantesque de la Connaissance qui s'élève et se développe comme si ses puissances étaient illimitées et que l'espace où il peut s'étendre fût sans bornes.

*Cette soif qui te fit géant
Jusqu'à l'être exalte l'étrange
Toute-Puissance du Néant ! »*

Il n'est pas interdit de lire dans les dernières strophes de ce poème où ne sont plus en présence que Dieu, le Serpent et l'Arbre une intention d'opposer ce grand

arbre éperduement croissant à la fois au Créateur et au Tentateur. Comme s'il était le symbole d'une volonté et d'une puissance s'essayant à être et à croître *par delà le Bien et le Mal...*

AURORE

Chaque fois que l'on prend un poème, on y découvre des beautés nouvelles. Quel frais tableau de printemps, ce réveil dans un verger fleuri, cette « Aurore » enchantée :

*La confusion morose
Qui me servait de sommeil,
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.
Dans mon âme je m'avance
Tout ailé de confiance :
C'est la première oraison !
A peine sorti des sables,
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison.*

Le réveil a-t-il été chanté assez souvent et ne serait-il pas curieux, pour constater une fois de plus l'originalité foncière de Paul Valéry, de comparer ce poème aux poèmes classiques, romantiques ou symbolistes qui traitent le même sujet.

Et cette première strophe, par exemple, en quoi est-elle obscure ? L'obscurité peut

être à différents degrés ; pour ne pas compliquer, disons qu'elle est complète ou partielle. Complète, lorsque ni le rythme, ni les images, ni les idées ne nous sont perceptibles ; partielle lorsque l'idée centrale se révèle à nous plus ou moins confusément par le rythme et le sens phonétique, mais que les symboles successifs, les images variées qui devraient nous rapprocher d'elle peuvent à peine lui être rattachés.

Mais dans cette strophe ?

Eh bien, livrons-nous à une exégèse rapide qui ne saurait prétendre s'imposer aux esprits, mais bien plutôt ne vise qu'à fournir un point de départ pour toutes interprétations individuelles.

Je crois qu'on peut distinguer trois parties dans cette première strophe.

A) l'éveil physique ; B) l'éveil du cœur et de la volonté ; C) l'éveil de l'intelligence, de la raison.

Cette progression est-elle mystérieuse ?

A) *La confusion morose*
Qui me servait de sommeil
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil,

- b) *Dans mon âme je m'avance
Tout ailé de confiance :
C'est la première oraison !*
- c) *A peine sorti des sables,
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison.*

Ne reproduit-elle pas, au contraire fort scrupuleusement un processus réel ?

N'est-ce pas d'abord le corps qui s'éveille obéissant à une habitude ou à un choc extérieur, bruit, et plus souvent lumière ; ensuite l'élan assoupi reprend sa course, coloré d'inquiétude ou de confiance, et c'est la tonalité affective ; enfin, la raison souveraine apparaît la dernière, armée de son pouvoir de coordination des idées, de mouvement organisé...

Est-il besoin de faire observer que chacun des trois thèmes de la strophe est centré autour d'une dominante phonétique correspondant à l'idée exprimée.



La seconde strophe nous présentera-t-elle des difficultés plus grandes :

Salut ! encore endormies

*A vos sourires jumeaux
Similitudes amies
Qui brillez parmi les mots !
Au vacarme des abeilles
Je vous aurai par corbeilles,
Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée
Ma prudence évaporée
Déjà pose son pied blanc.*

La première strophe a fixé devant nous le thème principal du poème : *Aurore*.

Le poète nous a présenté sa gerbe de fleurs, dans un geste d'accueil. Voici maintenant qu'il a dénoué la gerbe ; il prend chaque fleur une à une et nous en fait respirer le parfum.

Si un mot devait résumer cette seconde strophe, ce serait, je crois, le mot *distinction*.

Au réveil, mots et idées sont à demi confondus.

Puis, le réveil des abeilles accentue le réveil du poète. Enfin son intelligence résolue s'élance pour le choix entre les idées, la *distinction*.

(Là encore trois parties dans la strophe, mais aucune monotonie dans le rythme ni la cadence, puisque dans la première strophe

les groupes étaient successivement de 4, 3 et 3 vers et qu'ils sont ici de 4, 2 et 4 vers. Quant à la troisième strophe, elle est tout à fait différente : une cadence commune l'unifie ; les variations sont de détail et se meuvent dans l'unité.)

Les quatre derniers vers de la seconde strophe, d'une exquise beauté :

*Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée
Ma prudence évaporée
Déjà pose son pied blanc.*

présentent une caractéristique importante de la poésie « valérienne ».

C'est une image « dessinée des deux côtés ». Je veux dire qu'on peut n'y voir que le symbole inscrit directement par Valéry en conformité avec le thème fondamental du poème, mais que si l'on consent un instant à oublier ce thème, on se trouve devant un petit tableau d'une fraîcheur printanière et campagnarde tout à fait séduisante ... : Dans un verger, pieds nus et les seins jaillissant presque du corsage entr'ouvert, une joyeuse jeune fille s'élance sur une échelle pour cueillir des pommes,

des pêches ou des prunes encore humides de rosée. Elle mêle ses rires au chant du coq et au « vacarme des abeilles » et son ivresse de vivre et de revivre dans ce matin doré ne l'empêche pas de choisir les plus beaux fruits...

« Choisir », ce mot court comme un leit-motiv à travers l'œuvre entier de Paul Valéry et cette insistance n'a rien qui nous doive surprendre; n'est-ce pas par excellence le mot d'ordre intellectualiste...

L'intelligence manifeste sa présence et son action par la distinction et la distinction aboutit au choix : la réplique morale du choix est le sacrifice.



Quand elle est arrivée au sommet de l'échelle et déjà cachée par les branches jusqu'à la ceinture, la fillette peut faire sa cueillette. Elle découvre facilement les plus beaux fruits et, surprise joyeuse, elle s'aperçoit que la nuit les a encore embellis et qu'ils semblent plus gonflés de suc que la veille.

C'est une nouvelle idée, qui fait son apparition dans le poème.

*Quoi ! c'est vous, mal déridées !
Que fîtes vous, cette nuit,
Maîtresses de l'âme, Idées,
Courtisanes par ennui ?*

L'image légère du verger, des fruits et de la cueilleuse disparaît.

Ce sont les idées elles-mêmes qui vont nous dire leur nocturne travail :

*— Toujours sages, disent-elles
Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit !
Nous étions non éloignées
Mais secrètes araignées
Dans les ténèbres de toi !*

*Ne seras-tu pas de joie
Ivre ! à voir de l'ombre issus
Cent mille soleils de soie
Sur tes énigmes tissus ?
Regarde ce que nous fîmes :*

*Nous avons sur tes abîmes
Tendu nos fils primitifs
Et pris la nature nue
Dans une trame ténue
De tremblants préparatifs...*

Tout à coup, le poème s'élève pour finir en chant religieux :

*Je ne crains pas les épines !
L'éveil est bon, même dur !
Ces idéales rapines
Ne veulent pas qu'on soit sûr :
Il n'est pour ravir un monde
De blessure si profonde
Qui ne soit au ravisseur
Une féconde blessure,
Et son propre sang l'assure
D'être le vrai possesseur.*

Il faut utiliser tout le travail subconscient abrité par la nuit. L'action semble parfois douloureuse ; elle se révèle en fin de compte toujours bienfaisante.

Dans tous les domaines de l'action, l'incertitude même sur les résultats n'est pas sans charme. Le risque d'échouer que court tout artiste donne à l'œuvre le frémissement de la vie. On ne doit pas sentir au prix de quels efforts une difficulté a été vaincue, mais on doit savoir qu'une difficulté a été vaincue. L'œuvre n'est-elle pas d'abord rupture d'une résistance : œuvre = victoire.

Et il est peu de victoires sans sang versé ;

« Victoire pacifique » nous semble aujourd'hui un bien méprisable cliché.

Enfin, vision d'apothéose, l'Espérance sourit aux audacieux :

*J'approche la transparence
De l'invisible bassin
Où nage mon espérance
Que l'eau porte par le sein.
Son col coupe le temps vague
Et soulève cette vague
Que fait un col sans pareil...
Elle sent sous l'onde unie
La profondeur infinie
Et frémit depuis l'orteil.*

Ainsi le poème du réveil, le poème de l'Aube qui s'ouvrait par la confiance :

*Dans mon âme je m'avance,
Tout ailé de confiance
C'est la première oraison !*

se termine par l'espérance qui lui donne la joie, génératrice d'action.

LES PAS

On pourrait penser, après une première lecture de ce poème, qu'il s'agit des pas de « la bien-aimée ». Mais juger selon les mesures sentimentales courantes le poète d'*Ébauche d'un Serpent* ne laisse pas d'être un peu imprudent et quand on relit une seconde fois le poème, on est arrêté dès les premiers vers :

Tes pas, enfants de mon silence,

par cette étrange apposition à « tes pas », dont vous ne parvenez à vous expliquer la signification que si vous prenez le poème dans un sens symbolique où les pas célébrés par le poète deviennent les pas de ses pensées, les pas de son inspiration. Ce premier vers :

Tes pas, enfants de mon silence,

apparaît alors d'une indubitable clarté : ce sont les stades de la pensée.

Ces produits du recueillement, ces développements qui se font lentement et s'avancent sans voix encore et sans chaleur vers l'esprit en éveil, le poète les évoque avec amour.

La seconde strophe précise la pensée, la nuance et l'enrichit :

*Personne pure, ombre divine,
Qu'ils sont doux tes pas retenus !
Dieux !... tous les dons que je devine
Viennent à moi sur ces pieds nus.*

Aucun doute n'est plus possible. Comment l'exégète a-t-il pu hésiter ? C'est bien la « naissance de la pensée » qui est ici célébrée et l'éveil de l'inspiration !

« Personne pure », l'idée encore vierge ; « ombre divine », reflet, émanation de mon intelligence qui procède elle-même de Dieu.

« Pas retenus » et « pieds nus » développent par une image jumelle les conditions de la véritable inspiration qui hésite toujours à l'heure du don et semble se « retenir », non par avarice, mais par les scrupules mêmes d'une générosité trop exigeante et l'obligation de silence affirmée dès le premier vers

du poème est suggérée à nouveau ici de fort exquise manière :

*Dieux !... tous les dons que je devine
Viennent à moi sur ces pieds nus !*

Les deux dernières strophes semblent vouloir créer une incertitude mystérieuse, presque une confusion...

Le poète célèbre-t-il la femme, nourriture du cœur, ou la pensée, nourriture de l'esprit... Sens phonétique et sens idéologique ici mêlent leurs routes pour achever de nous confondre et les deux interprétations adhèrent aussi étroitement au texte l'une que l'autre.

Le poète ne vit que pour la minute d'illumination créatrice où son œuvre lui apparaîtra tout entière dans un flamboiement subit.

L'amoureux ne vit que pour la rencontre où l'élue lui apparaîtra.

Un mot peut rassembler les deux interprétations : l'Inspiratrice, et c'est ainsi que deux vers inoubliables terminent ce court mais immortel poème :

*Car j'ai vécu de vous attendre
Et mon cœur n'était que vos pas.*

(Dans une explication de textes, on noterait dans ce poème quelques préciosités : « lit de ma vigilance », « habitant de mes pensées »).

LES GRENADES

Prenons maintenant le sonnet *Les Grenades* :

*Dures grenades entr'ouvertes
Cédant à l'excès de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Éclatés de leurs découvertes !*

*Si les soleils par vous subis,
O grenades entrebâillées,
Vous ont fait d'orgueil travaillées
Craquer les cloisons de rubis,*

*Et que si l'or sec de l'écorce
A la demande d'une force
Crève en gemmes rouges de jus,*

*Cette lumineuse rupture
Fait rêver une âme que j'eus
De sa secrète architecture.*

L'image qui a engendré ce petit poème est celle de la *structure* de la grenade.

Symétries internes engendrées par la passion et cette architecture, cet ordre s'aperçoit

quand les mêmes forces arrivent à rompre le fruit même.

Ce sonnet présente les caractères particuliers de la poésie valérienne : l'audace neuve des images, la condensation de la forme se contractant sur la pensée la plus elliptique, un rythme à ce point cassé que des changements d'octave, au cœur même des vers, apportent à la ligne mélodique l'enrichissement le plus imprévu ; un sens de l'allitération si sûr, si complexe, si mystérieux qu'il faut remonter à Racine, à Villon et chez les Latins, à Lucrèce et à Virgile pour retrouver telle assurance dans la disposition des consonnes et des voyelles, dans l'utilisation parallèle de leur sens clair — sens idéologique — et mystique — sens phonétique...

Oserons nous dire qu'en poésie, où il s'agit de traduire l'indicible, le sens phonétique est le plus important et que le sens idéologique — le seul apparent à tous sans effort — n'a qu'une valeur de support, de soutien, de canevas.

La loi d'interaction est d'ailleurs fort sensible et le sens phonétique enrichit à

son tour le sens idéologique qui le sollicite à l'existence.

Les réussites de Valéry dans le domaine de l'allitération sont nombreuses et complètes.

Essayons-nous à ce petit jeu pour « les Grenades » : muni de cet exemple, le lecteur pourra renouveler l'amusant exercice pour « Le cimetière marin », « La Jeune Parque » et « L'ébauche d'un serpent » qui sont les *carmina sacra* de Paul Valéry.

Le thème idéologique, base de tout, n'est nullement hermétique. La générosité des grenades entr'ouvertes qui évoque l'âme conquérante des apôtres, leur vouloir de bonté et de persuasion, l'asservissement au bien public des vrais penseurs, s'oppose à l'attitude présente du poète, attitude de dilettante hautain et désabusé, ancré dans un intellectualisme qui ne va pas sans quelque sécheresse... Et le regret point en lui de ses juvéniles enthousiasmes.

La grande « charité » des Grenades est signifiée par des sonorités largement ouvertes et tout d'abord par la diphtongue « ou » qui, se trouvant dans le « mot clef de voûte » surajoute, en vertu de la loi phonétique du

voisinage, de la répétition, au sens idéologique et normal des autres mots, le sens idéologique que cette diphtongue fortifie d'abord dans le « mot clef de voûte ». (Ce que nous appelons le sens phonétique n'est donc que le sens idéologique d'un mot transporté à d'autres mots.)

Dans ce sonnet, il y a six « ou ». C'est l'élément phonétique le plus important du poème.

L'aisance, l'agilité dans le croisement et la succession des éléments phonétiques doit constituer la première richesse d'un poème. Richesse indispensable; sans elle, pas de poème : des vers, des bouts rimés, de la versification.

Le premier quatrain des grenades marque la richesse assurée, la générosité sans défaillance. Ce premier quatrain, aux sonorités graves et pleines, apporte l'élément de réalité sur lequel va s'édifier le poème. C'est le terre-plein, le plateau. Le rythme en décolle sans hésitation et part comme une flèche sur la consonne *s* et la voyelle *i* conjuguées.

Un troisième élément, une troisième ligne

phonétique et rythmique intervient avec la résistance de l'égoïsme — l'écorce — Mais l'égoïsme est vaincu, extirpé de l'âme. Le *c* (son dur) se combinant avec les *r* rend fort bien cet arrachement.

Cette méditation s'achève en arpèges nostalgiques. Le poète évoque sa jeunesse et ses enthousiasmes évanouis et cela nous vaut le merveilleux tercet final dont les deux mots principaux : rupture et architecture ont la même consonance que prolongent, d'ailleurs, trois autres répétitions dans le tercet.

On pourrait épiloguer longtemps sur ce sonnet où tout est mesuré, compté, pesé, agencé comme dans un instrument de précision. Les beautés que découvre le poète Paul Valéry ne troublent pas la tête lucide du mathématicien.

La poésie valérienne, éclatante et dure et pure permettra toujours aux lecteurs d'interpréter sans l'appauvrir une pensée riche à ce point.

Étroitement soudée à notre tradition poétique dont elle constitue l'actuel chaînon, les éléments permanents de la pensée et du rythme français se retrouvent en elle.

NARCISSE

“ NARCISSE PARLE ” et

“ FRAGMENT DU NARCISSE ”

(*Album de Vers Anciens*)

(*Charmes*)

“ Narcissae placandis manibus ”

“ Cur aliquid vidi ? ”

Rappelons d'abord ce que dit la fable :

Narcisse était un adolescent de si grande beauté que toutes les nymphes tombaient amoureuses de lui quand elles le voyaient, mais il n'en choisissait aucune. Écho, particulièrement acharnée à le séduire, mourut de son indifférence. Le devin Tirésias avait prédit à ses parents que *Narcisse vivrait tant qu'il ne se verrait pas*, et l'on dissimulait tous les miroirs où il aurait pu se regarder ; mais un jour, revenant de la chasse, il s'assit pour se reposer au bord d'un lac : l'eau était si calme et si transparente que tous les arbres d'alentour et les moindres plantes s'y reflétaient avec leurs formes et leurs couleurs. Il se pencha pour boire ; quand il vit son image dans l'eau, il fut si charmé qu'il ne put s'arracher à la contemplation de lui-même ; peu à peu, il vit se faner les

fleurs de ses joues et son image pâlir. Tout son être se dessécha, il mourut. Quand les nymphes vinrent en pleurant chercher son corps pour l'ensevelir, elles ne trouvèrent qu'une grande fleur jaune et blanche qui mirait sa corolle dans l'eau et qui, depuis, s'appelle Narcisse.

Pour l'âme populaire, il n'est resté de ce mythe profond que le sens apparent et un peu simple de l'homme qui s'admire sans cesse et se complait dans cette admiration; mais l'esprit d'un Valéry devait être sollicité par la prédiction du devin et chercher à nous en révéler la signification réelle.

Par deux fois, il reprend ce mythe :

Dans la première version, le poète est surtout descriptif : Narcisse, penché sur la source, languit après son image et souffre de la voir peu à peu s'éteindre et disparaître à mesure que la Nuit descend. Le baiser de Narcisse sur le reflet de ses lèvres tue l'apparence, tandis que la lune monte et que la flûte :

« module

« *Des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont* ».

Le paysage est virgilien, le mythe antique

est évoqué dans toute sa beauté; mais le symbole est exprimé de façon objective, le sens spirituel et mystique n'apparaît guère.

Il en est tout autrement dans la deuxième version qui n'est sans doute qu'une expression encore incomplète de ce que cherche Paul Valéry puisqu'il l'intitule :

« Fragment du Narcisse »

Cur aliquid vidi?

Il convient tout d'abord de noter le changement de l'épigraphe.

Ce « Cur aliquid vidi? » nous rappelle la prédiction de Tirésias : Il vivra tant qu'il ne se verra pas. Le poème est dominé par l'idée de la contemplation de l'homme par lui-même, de l'attrait irrésistible de cette vision, de sa fatalité, de son impuissance douloureuse, de sa stérilité.

Dans cette deuxième version, le cadre demeure, le décor est même plus somptueux encore : la douceur émouvante de la nuit qui descend, le tableau de la chute du jour, le silence inquiétant pour l'âme humaine qui se sent dénudée, enfin, la beauté corporelle de Narcisse.

Mais ce corps adorable enferme une âme nettement valérienne. Une inquiétude toute intellectuelle le hante.

Ce second Narcisse, c'est l'homme replié sur lui-même, scrutant les formes de sa pensée, écoutant les battements de son cœur, oubliant le monde extérieur, oubliant même de vivre : vivre c'est agir et la pensée contemplative est rarement agissante ; elle ne l'est jamais quand l'objet de la contemplation est soi-même.

Cet égocentrisme occupe agréablement l'intellectuel mais le déçoit, en fin de compte, par sa stérilité.

Ceci nous ramène à M. Teste. Remplacez M. Teste dans le tumulte de la vie, dans la tourmente du monde — là où est cependant la place de l'homme — et il est inutile ; sa contemplation intérieure est vaine puisqu'elle ne saurait aboutir à l'action.

Le contemplateur du « for intérieur » n'est pas un créateur ; l'amant de soi-même est stérile, et non seulement il n'engendre pas, mais il s'épuise ; ainsi Narcisse voit pâlir ses couleurs et la vie lui échapper à mesure que sa contemplation se prolonge.

Dans la seconde version, les deux Narcisse sont juxtaposés; le symbole demeure clair et vivant tout le long du poème, mais ces deux Narcisse, celui qui regarde et celui qui est vu, symbolisent la vision particulière que l'homme a de lui-même.

J'ai sur le « Fragment du Narcisse » le plus précieux témoignage, celui de Paul Valéry lui-même qui, me parlant un jour de ce poème, déclarait : « C'est la confrontation de l'homme tel qu'il se perçoit en lui-même, c'est-à-dire en tant que connaissance parfaitement générale et universelle, puisque sa conscience épouse tous les objets, avec son image d'être défini et particulier, restreint à un temps, à un visage, à une race et à une foule de conditions actuelles ou potentielles. C'est en quelque sorte l'opposition d'un tout à l'une de ses parties et l'espèce de tragédie qui résulte de cette union inconcevable ».

Qui sait si quelque jour un professeur n'expliquera pas ce texte selon la formule la plus traditionnelle ? Peut-être ouvrira-t-il alors son cours en ces termes :

Le mythe de Narcisse a hanté continuelle-

ment Paul Valéry. A différentes reprises, il s'est attaché à le rénover. Il réunit aujourd'hui divers fragments qui nous font passionnément désirer le poème complet.



C'est Narcisse qui parle. Il s'adresse aux nymphes des fontaines. Ce prologue du chant nous donne ces vers magnifiques :

*« Ce soir, comme d'un cerf la fuite vers la source
Ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux,
Ma soif me vient abattre au bord même des eaux.
Mais pour désaltérer cette amour curieuse,
Je ne troublerai pas l'onde mystérieuse :
Nymphes ! si vous m'aimez, il faut toujours dormir !
La moindre âme dans l'air vous fait toutes frémir ;
Même, dans sa faiblesse, aux ombres échappée,
Si la feuille éperdue effleure la napée,
Elle suffit à rompre un univers dormant.
Votre sommeil importe à mon enchantement,
Il craint jusqu'au frisson d'une plume qui plonge !
Gardez-moi longuement ce visage pour songe
Qu'une absence divine est seule à concevoir !
Sommeil des nymphes, ciel, ne cessez de me voir !
Rêvez, rêvez de moi !... Sans vous, belles fontaines,
Ma beauté, ma douleur me seraient incertaines ;
Je chercherais en vain ce que j'ai de plus cher,
Sa tendresse confuse étonnerait ma chair,
Et mes tristes regards, ignorants de mes charmes,
A d'autres que moi-même adresseraient leurs larmes. »*

Si nous transposons ce passage dans l'ordre psychologique, les nymphes, amoureuses de Narcisse et qui doivent dormir pour ne pas troubler le silence où il se contemple, symbolisent les agitations extérieures, passions, ambitions, tout ce qui empêche l'homme de se retirer en soi.

Narcisse, dans la fontaine, prend conscience de ce qu'il est, corps et âme.

Mais cette première vision s'accompagne déjà de douleur. Scrutant son moi, Narcisse en découvre tous les secrets, toutes les tares.

Il comprend qu'il ne pourra plus désormais s'arracher à la contemplation de soi : —

*Tout m'appelle et m'enchaîne à la chair lumineuse
Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse. »*

Dans cette première partie du poème, il faut signaler la mort du soleil. Ce n'est qu'un hors-d'œuvre descriptif mais je crois qu'on n'a jamais chanté pareil thème avec un tel accent : —

*« O douceur de survivre à la force du jour
Quand elle se retire enfin, rose d'amour,
Encore un peu brûlante et lasse, mais comblée,
Et de tant de trésors tendrement accablée*

*Par de tels souvenirs, qu'ils empourprent sa mort
Et qu'ils la font heureuse agenouiller dans l'or,
Puis s'étendre, se fondre et perdre sa vengeance
Et s'éteindre en un songe en qui le soir se change. »*

Hors-d'œuvre ? Non, puisque le poète, sans trahir l'objet qu'il décrit, accentue la tonalité dominante et nécessaire du poème.

L'amour est le leit-motiv du « *Fragment du Narcisse* ». Eh bien ! le jour meurt comme s'endort une amante : —

« Encore un peu brûlante et lasse, mais comblée »

Le premier Narcisse avait une âme plus simple ; il était davantage le Narcisse formel de la fable.

Ici, il devient le poète, l'homme qui, une fois retiré en lui-même, perçoit

*« cet ouvrage anxieux
Qui se fait dans l'âme qui veille. »*

Inquiétude de l'analyse intérieure, de la recherche du mécanisme de notre pensée et de notre sensibilité. Narcisse en se regardant crée un autre lui-même réduit à ses lignes pures, essentielles et particulières, mais pour que ce double subsiste — et il veut

qu'il subsiste puisqu'il l'aime — il faut qu'il reste penché sur l'eau; s'il redevient le Narcisse d'auparavant, l'homme social mêlé à la vie, l'autre meurt :

*« Les efforts même de l'amour
Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire. »*

Il suffit d'une feuille qui tombe sur l'eau et qui la trouble ou de la nuit qui descend, pour rompre l'enchantement.

Existence précaire, amour constamment menacé; Narcisse et son image ne peuvent vivre l'un sans l'autre, mais le contemplateur meurt en même temps qu'il s'absorbe dans sa vision et celle-ci s'éteint avec lui. (Supériorité du créateur qui, s'il meurt en créant, laisse du moins une œuvre).



Ce poème de Narcisse est la satire la plus vive de M. Teste et de sa méthode, de cette méthode merveilleuse, véritablement et prodigieusement intellectuelle, mais qui ne s'applique à aucun sujet. Connaissance dévoratrice qui, tel un vitriol spirituel, ronge et

détruit tout ce qu'elle touche, « l'objet même que son esprit veut réduire à néant ».

Dès que, malgré tout, l'objet intervient, dès que cette étonnante machine de cristal trouve matière où se prendre, alors le résultat est étonnant de vigueur, de lumière, de puissance verbale architectonique : la « *Lettre* » du premier Numéro de « *Commerce* », qu'il s'agisse de la psychologie du voyage, de la théorie du monde littéraire, de « l'image physique » de l'homme de lettres reste pour moi, de ce point de vue, un chef d'œuvre inégalé, très supérieur à M. Teste et, peut-être, même, aux confidences d'Émilie Teste. Mais quand l'objet manque, on n'est plus en présence que d'un cauchemar lumineux.

Terrible destin que celui de Narcisse. Toute la nature le lui répète et déjà la prédiction du devin se réalise : « Il vivra tant qu'il ne se verra pas ». Car vivre c'est ignorer et c'est ignorer d'abord que l'on vit.

Mais Narcisse se voit et il distingue celui qu'il voit, de lui-même : —

« *O semblable !... et pourtant plus parfait que moi-même* »,

plus parfait et aussi plus pur, plus clair ; ainsi cette bouche dont l'eau ne reflète que le pur dessin, la beauté, tandis que la bouche vivante blasphème ; ainsi ce front, reflet très net d'un front alourdi de mémoire et anxieux :

« *O Visage !... Ma soif est un esclave nu...* »

esclave docile, qui répond à l'appel des moindres gestes, et aussi, visage indomptable, insaisissable ; union impossible à réaliser ; corps impuissants à se joindre ; aucun espoir d'échange, de don, de pénétration ; immuable stérilité.

Seule reste permise — et possible — cette contemplation amoureuse qui l'emporte pour Narcisse sur toutes les autres voluptés :

« *J'y trouve un tel trésor d'impuissance et d'orgueil
Que nulle vierge enfant échappée au satyre,
Nulle ! aux fuites habiles, aux chutes sans émoi,
Nulle des nymphes, nulle amie, ne m'attire
Comme tu fais sur l'onde, inépuisable Moi !...* »

Cette volupté devient vite douloureuse par son impuissance, et fatale à celui qui l'éprouve. L'orgueil vient accroître encore l'impuissance.

Narcisse meurt de trop se regarder.

L'excès d'analyse empêche de vivre et de créer. L'essentiel n'est pas d'examiner continuellement les rouages de la machine, c'est de les faire fonctionner.

Faut-il penser ou agir ? Être philosophe ou architecte ?

Nous retrouvons ici le problème que Valéry nous proposa dans les « *Dialogues* » et dans « *l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* ».



La première version était en strophes alternées de quatre, cinq ou six vers. La deuxième nous présente un véritable poème ; un certain nombre de vers de la version initiale subsistent ; très peu sont conservés tels quels ; la plupart sont modifiés et, surtout, ont suggéré au poète d'autres vers qui sont comme la correspondance psychique des premiers.

Le travail de comparaison est curieux :

Dans « *Narcisse parle* » la deuxième strophe est un tableau du soir qui tombe et surtout une évocation de ce silence qui vient avec le crépuscule :

« *Un grand calme m'écoute ou j'écoute l'espoir.
La voix des sources change et me parle du soir.
J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre sainte,
Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte.* »

Le mot « *secret* » paraît avoir été le mot choc qui a déterminé, dans la deuxième version, le passage de l'objectif au subjectif ; du monde extérieur au monde intérieur car, dans « *Fragment du Narcisse* », le poète ajoute à ces vers : —

« *Jusque dans les secrets que je crains de savoir* »

puis, d'un nouveau coup de sonde :

« *Jusque dans le repli de l'amour de soi-même* »

puis, les cœurs et les reins mis à nu par le silence du soir :

« *Rien ne peut échapper au silence du soir ;
La nuit vient sur ma chair lui souffler que je l'aime,
Sa voix fraîche à mes vœux tremble de consentir.
A peine dans la brise elle semble mentir,
Tant le frémissement de son temple tacite
Conspire au spacieux silence d'un tel site...* »

« *J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre
sainte* »

devient :

«J'entends l'herbe des nuits croître sans l'ombre sainte»

L'adjectif « d'argent » a du paraître trop brillant, d'un éclat trop métallique pour traduire exactement la sensation de la nuit qui tombe tandis que l'herbe « des nuits » assourdit à souhait le son et la couleur.

« NARCISSE PARLE »

Dans la première version :

*« Je ne sais plus aimer que l'eau magicienne
Où j'oubliai le rire et la rose ancienne. »*

l'attirance du visage apparent sur le visage réel est à peine esquissée.

Dans la seconde version, ce sentiment est analysé, découvert ; il s'y mêle de l'amertume, le tourment d'aimer, la peur de céder au vertige de l'attirance, la conscience de la chute :

*« D'autres, ici perdus, trouveraient le repos
Et dans la sombre terre, un clair tombeau qui s'ouvre
Mais ce n'est point le calme, hélas ! que j'y découvre !*

.....
*Pour l'inquiet Narcisse, il n'est ici qu'ennui !
Tout m'appelle et m'enchaîne à la chair lumineuse
Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse. »*

Remarquer les deux conditions de l'attrait :
« la chair lumineuse — la paix vertigineuse ».

Voilà déjà un Narcisse subtil, complexe, inquiet, que nous n'avions pas dans la

première version et qui va nous découvrir peu à peu le sens psychologique du mythe antique et l'âme valérienne.

« NARCISSE S'ADMIRE »

Première version :

*« Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée,
O forme obéissante à mes vœux opposée !
Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !
Mes lentes mains, dans l'or adorable se lassent
D'appeler ce captif que les feuilles enlacent
Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs. »*

Deuxième version : —

Le premier vers devient :

« Te voici mon doux corps de lune et de rosée »

Peu de changement, semble-t-il ; pourtant à la fois plus de justesse et de sensualité ; le mot « chair » était trop précis pour convenir à l'immatérialité de la lune et de la rosée.

Le corps est ici immatériel puisqu'il n'est qu'apparence mais cette immatérialité doit être rendue vivante et tiède. L'adjectif « doux » y suffit.

Le troisième vers n'évoquait que la couleur et la forme :

« *Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !* »

Il s'enrichit et prend une résonance, une signification psychique :

« *Qu'ils sont beaux de mes bras les dons vastes et
vains !* »

Désir de se donner tout entier, stérilité de ce désir, inutilité de l'offrande.

Il semble que dans le dernier vers le mot « obscur » était nécessité par la rime ; il éteignait le vers. Aussi il est chassé de la seconde version, et le vers devient éclatant :

Mon cœur jette aux échos l'éclat des noms divins !...

Cri d'amour ! Ne cherche-t-on pas les plus beaux noms et les plus sacrés pour nommer ce qu'on aime ?

Voici tout le passage du « *Fragment de Narcisse* » :

« *Te voici, mon doux corps de lune et de rosée,
O forme obéissante à mes vœux opposée !
Qu'ils sont beaux de mes bras les dons vastes et vains !
Mes lentes mains, dans l'or adorable se lassent
d'appeler ce captif que les feuilles enlacent ;
Mon cœur jette aux échos l'éclat des noms divins !...
Mais que ta bouche est belle en ce muet blasphème.* »

Ainsi, tandis qu'il appelle par les plus

beaux noms son image qu'il aime, il admire la bouche muette qui feint de parler ; il est à la fois amant et aimé.

Dans « *Narcisse parle* », deux vers pour peindre et suggérer la douceur de la nuit qui descend :

*« L'heure menteuse est molle aux membres sur la
mousse
Et d'un sombre délire enfle le vent profond. »*

Ces deux vers deviennent, dans le « *Fragment du Narcisse* », cette magnifique vision de la chute du jour, de la mort du soleil, figuration de la chute lente des amants dans le sommeil que nous avons transcrite précédemment :

*« O douceur de survivre à la chute du jour
..... »*

Et voici l'adieu de Narcisse à lui-même :
Première version :

*« Adieu, Narcisse... Meurs ! Voici le crépuscule.
Au soupir de mon cœur, mon apparence ondule.
La flûte, par l'azur enseveli, module
Des regrets de troupeaux sonores qui s'en vont. »*

Deuxième version :

L'adieu du II^{me} Narcisse est jusqu'ici à peine esquissé.

Le mot de crépuscule engendre l'une des plus belles images visuelles et émotives du poème :

« Ephémère immortel, si clair devant mes yeux,
Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux,
Faut-il qu'à peine aimés, l'ombre les obscurcisse,
Et que la nuit déjà nous divise, O Narcisse,
Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit. »



Dans une analyse plus détaillée, il eût été intéressant de s'attarder sur la seconde partie du *Fragment* qui constitue comme une poétique *monographie* de la fontaine.

Narcisse évoque tout ce que reçoit, tout ce que voit la fontaine : fruits mûrs, oiseaux morts, anneaux perdus, amours qui se joignent et se décomposent, ah ! si vite se décomposent :

« Ils gémissent... La terre appelle doucement
Ces grands corps chancelants qui luttent bouche à
bouche
Et qui, du vierge sable osant battre la couche,
Composeront d'amour un monstre qui se meurt...

*Leurs souffles ne font plus qu'une heureuse rumeur
L'âme croit respirer l'âme toute prochaine,
Mais tu sais mieux que moi, vénérable fontaine,
Quels fruits forment toujours ces moments enchantés ! »*

Cette évocation des amants ne gagne pas Narcisse à leurs amours. Il revient vite, par un changement de rythme qui dit toute la suavité qu'il goûte au retour sur soi, au seul amour qui, pense-t-il, ne trompe pas :

*« Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence. »*

C'est ainsi que la description la plus objective rejoint, par une courbe insensible, le thème fondamental.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	IX
-------------------	----

PREMIÈRE PARTIE

LES ENTRETIENS

AVANT-PROPOS	II
En Angleterre	13
Officier de marine	19
Les disputes littéraires	25
Ma rencontre avec Pierre Louys	29
Chez Mallarmé	33
Huysmans et Mallarmé	35
Huysmans	39
Edgar Degas	47
Chez Heredia	53
Naissance de " <i>La Jeune Parque</i> "	57
Poésie Pure ?	65
Et Rimbaud ?	69
Les livres capitaux	75
Henri Bergson et la Philosophie	77
Pascal	81
Mes conférences	87
A Zurich	91
Chez Mussolini	95
En Espagne	97
Littérature.	105
Classique et Romantique	115
Symbolisme	121

Savants et Science	129
Le Monde et la Solitude	143

DEUXIÈME PARTIE

COMMENTAIRES DES ŒUVRES DE PAUL VALÉRY

SES IDÉES ET LEUR FORME

L'Ame et la Danse	159
Eupalinos ou l'Architecte	168
Variété	185
Introduction à la méthode de Léonard de Vinci	190
La Soirée avec M. Teste	213
Une conquête méthodique	235
Le Poète	243

PETITS ESSAIS D'EXÉGÈSE

Le Cimetière Marin	279
La Jeune Parque.	303
Ébauche d'un Serpent	322
Aurore	336
Les Pas.	345
Les Grenades	349
Narcisse	354
" Narcisse parle "	368
" Narcisse s'admire "	370

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE DEUX JANVIER
MIL NEUF CENT VINGT-SIX, SUR LES
PRESSES DE L'IMPRIMERIE SAINTE-CATHERINE
A BRUGES, POUR LA SOCIÉTÉ D'ÉDITION
" LE LIVRE "

DATE DUE

JAN 25 1983

APR 24 1983

201-6503

Printed
in USA

041984

PQ2643

A26Z73 Lefèvre, Frédéric

Entretiens avec Paul Valéry.

